NUMÉRO SPÉCIAL L'ART EN RUSSIE

L'ŒIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 11 · NOVEMBRE 1955

MICHEL

WARREN

GALERIE

10 RUE DES BEAUX-ARTS



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 11 • NOVEMBRE 1955

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.

Direction : Georges et Rosamond Bernier.

Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.

Directeur technique : Robert Delpire.

Publicité : Société française de régies, 2, rue du Colonel Driant, Paris 1er. Central 86-15.

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

Quelques mots sur ce numéro

Une culture se définit — entre autres — par son champ de vision. Or, le champ de vision de la culture soviétique tel qu'il apparaît au travers de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, est fort mal connu en Europe occidentale. On connaît d'ailleurs tout aussi mal à l'heure actuelle l'héritage laissé aux artistes russes contemporains par leurs prédécesseurs. Cette ignorance est fâcheuse pour tous ceux qui s'intéressent aux destinées de l'art. Il est important de savoir ce que la Russie contemporaine a créé en fait d'œuvres plastiques, ce qu'elle est en mesure de verser au fond commun de la culture mondiale. Ce numéro spécial de *L'Œil* est destiné à apporter quelques renseignements sur une question par trop négligée. On voudra bien excuser ce qu'il a d'incomplet en songeant à la nouveauté du sujet, aux difficultés qu'on rencontre pour réunir les documents qui le concernent. Nous nous sommes abstenus de toute intervention dans le domaine théorique. Notre propos n'est pas de prévoir les incidences que des changements dans la ligne politique, comme ceux qui sont survenus récemment, peuvent avoir en matière d'expression artistique, mais de montrer ce qu'on fait en Russie et qu'ailleurs on connaît si mal.

SOMMAIRE

Les photographies de ce numéro sont de Hinz, Thévenet, Joubert, Routhier, Institut Byzantin, Hervochon, Bureau Soviétique d'Information, Musée d'Art Moderne, New York

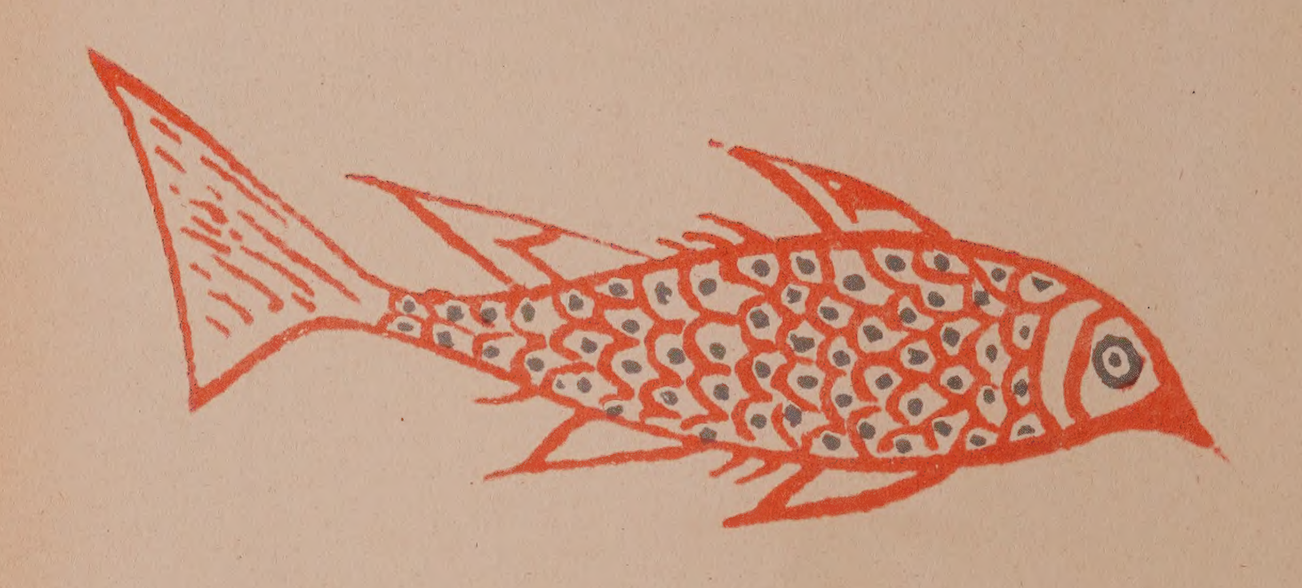
Notre couverture : *Nathalie Gontcharova : Un détail du décor du deuxième acte de « L'Oiseau de feu » (1926).*

Notre prochain numéro

Ce numéro spécial sera le plus luxueux et le moins cher des numéros de Noël. Il ne coûtera que quatre cents francs et présentera sous sa somptueuse couverture des documents inédits, inattendus et précieux : le psautier de la Duchesse de Bourgogne (France, XVe siècle), les fabuleux trésors des Wittelsbach (conservés à la Schatzkammer de Munich), les œuvres des amateurs célèbres (de Louis XIII à la princesse Mathilde en passant par Mme de Pompadour), les admirables dessins sur fond coloré de Lorenzo di Credi, (conservés au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre). Il contiendra d'autres articles importants parmi lesquels l'étude la plus complète consacrée à ce jour au jeune peintre récemment disparu Nicolas de Staël.

Cinq siècles de peinture en Russie

PAR BORIS ERMOLOFF



Les peintres d'icones et de fresques ont su se libérer des leçons de Byzance pour créer un art authentiquement russe

Un art pictural riche et encore trop ignoré a fleuri en Russie depuis le Moyen Age jusqu'au début de l'occidentalisation de l'Empire des Tsars au XVIIe siècle. Il est impossible en un article d'entrer dans les détails de l'évolution de cet art ; aussi nous contenterons-nous d'en indiquer les jalons à travers cinq siècles, en illustrant chaque étape par les exemples les plus caractéristiques.

Les deux branches de l'art représentatif qui se développèrent surtout dans la Russie ancienne sont l'icone — peinture sur bois — et la fresque. La sculpture, bien qu'elle existât sous forme de bas-reliefs ornant les façades des églises en pierres, n'a joué en Russie, comme d'ailleurs dans tout l'Orient chrétien, qu'un rôle tout à fait secondaire. Les quelques mosaïques des XIe-XIIe siècle que l'on trouve à Kiev furent l'œuvre d'artistes byzantins et ne peuvent être considérées comme une branche originale de la peinture russe. Ceci n'exclut d'ailleurs pas la possibilité que des élèves russes des grands maîtres byzantins aient exécuté certaines de ces mosaïques. Mais la matière utilisée pour la mosaïque était trop coûteuse ; elle devait être importée de Byzance et le ralentissement des relations commerciales entre les deux pays amena la déchéance de cet art. Par contre, la fresque et surtout l'icone connurent un développement considérable.

Si, du XIIe au XIVe siècle, la peinture sur bois fut certainement plus répandue que la fresque, plus de fresques que d'icones sont parvenues jusqu'à nous et l'on peut attribuer cette rareté des icones à deux causes principales. L'immense plaine russe était entièrement recouverte de forêts qui offraient un matériel de construction abondant et facilement accessible. Les églises, comme les palais, étaient donc bâtis principalement en bois et bien des icones, parmi les plus anciennes, périrent au cours d'incendies. D'autre part, l'invasion mongole du XIIIe siècle fit également disparaître un grand nombre de ces œuvres d'art. C'est pourquoi, malgré la rareté relative à cette époque des églises en pierres et en briques, seules aptes à comporter de la peinture murale, on possède aujourd'hui plus de fresques que d'icones datant des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Quelques manuscrits aux initiales richement ornées et miniaturées donnent une idée de l'art de l'enluminure en Russie à la même époque.

On ne sait rien de la peinture russe préchrétienne — les figures humaines représentées sur les étendards des tribus païennes slaves qu'a pu voir à la fin du Xe siècle l'évêque allemand Thietmar devaient être de grossières représentations anthropomorphes, dans le genre des idoles en pierre dont quelques-unes ont été découvertes récemment en Russie. La sculpture ornementale sur bois et les broderies ont dû être très développées

car elles ont laissé une empreinte très apparente sur l'art paysan jusqu'à nos jours.

Les courants artistiques byzantins et orientaux par le Caucase, romans par Novgorod et la Galicie, se sont rencontrés en Russie dès sa christianisation au Xe siècle, mais c'est surtout Constantinople qui, en contact étroit avec Kiev, a, dès le début, influencé l'art russe. La Russie de Kiev, de Vladimir et de Novgorod sut néanmoins, grâce à son génie national, transformer profondément l'art chrétien qu'elle avait adopté avec la religion. D'abord élèves des Grecs, les Russes parvinrent vite à la maîtrise et adaptèrent ce qu'ils avaient appris à leur goût. Les fresques du XIe siècle peintes à Sainte-Sophie de Kiev, en partie par des Russes, présentent déjà des types nettement russifiés. Le même phénomène se produisit en architecture. Les constructeurs russes ne tardèrent pas à introduire, dans le plan classique byzantin des églises en pierre, des éléments empruntés à l'architecture en bois (voir page 8). Au psychologisme raffiné des Byzantins s'ajoutent en peinture un naturalisme, une netteté graphique et une polychromie brillante spécifiquement russes.

L'art de la Russie chrétienne est un art essentiellement religieux, sacré. Il trouve sa meilleure incarnation dans la peinture sur bois, l'icone. Pour bien comprendre la vraie valeur de l'icone en Russie, comme d'ailleurs dans tout le monde chrétien oriental, il est nécessaire de se rappeler que ce n'est pas un tableau ni un objet d'art profane et que son côté artistique est secondaire par rapport à son essence métaphysique. Dès l'origine, l'icone fut un objet de vénération et de culte.

L'art de l'icone est un art laconique qui doit montrer, sans entrer dans les détails, l'essence spirituelle d'un sujet. Les détails ne sont tolérés que lorsqu'ils sont indispensables ou contribuent à l'architecture de la composition. Les figures humaines sont presque toujours représentées de face ou de trois quarts, le profil ne permettant pas la communion entre le spectateur et le sujet sacré représenté. Exception est naturellement faite à cette règle dans les grandes compositions d'ensemble narrant des événements bibliques ou des vies de Saints. Les corps, l'espace sont intentionnellement schématisés, sublimés : ils ne sauraient être représentés de façon réaliste puisque l'icone doit être l'image d'un monde idéal transfiguré par la foi.

La peinture d'icones était un art traditionnel que ne pouvait exercer n'importe

Détail d'une icone représentant Saint Démétrius de Thessalonique. Cette image date de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle. Galerie Tretiakoff, Moscou. Les poissons qui ornent ces deux pages sont extraits de manuscrits novgorodiens des XIe et XIIe siècles.



Vierge en prière. Ecole novgorodienne. Cette fresque de la fin du XIIe siècle décorait l'abside aujourd'hui détruite de l'église de Notre Seigneur à Spas-Nereditza.



Cette église est un exemple d'édifice en bois. C'est par l'introduction d'éléments empruntés à cette architecture traditionnelle que les artistes russes modifièrent le plan des églises byzantines en pierre

qui ; une vie irréprochable, le jeûne, la prière et le silence étaient exigés des artistes. Quelques-uns d'entre eux, comme Alipij, le moine du monastère de Kiev, ont été canonisés non seulement pour leur sainte vie mais pour leur talent. La légende raconte même que des anges aidaient parfois à l'exécution des peintures. A un peintre du Mont Athos qui devait exécuter pour la Russie une copie de la Vierge miraculeuse d'Ibérie, on imposa un jeûne sévère et on donna pour mélanger à ses couleurs de l'eau bénite et des fragments de reliques.

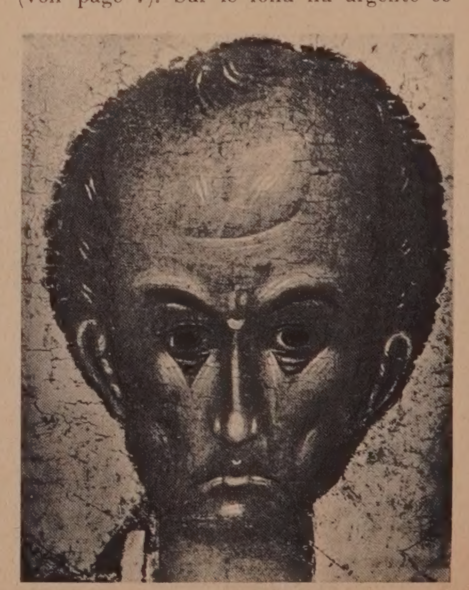
L'image sacrée remplaçait les textes pieux pour un peuple presque totalement illettré. Elle était aussi, dans la majorité des cas, le seul ornement de l'église et de la demeure. Cet amour pour les images allait quelquefois jusqu'à l'exagération et touchait au fétichisme, ce qui, on le sait, provoqua du VIIIe au IXe siècle, à Byzance et dans tout le Proche-Orient, une lutte féroce entre les iconodules et les iconoclastes, qui eut des conséquences non seulement religieuses, mais politiques.

En Russie, comme ensuite dans tout l'Orient chrétien, l'icone fut aussi l'ornement principal de l'« iconostase » — nom qu'on donne à la cloison qui, dans les églises orthodoxes, sépare le sanctuaire de la nef et qui est inconnue dans les églises catholiques. Dérivant peut-être à l'origine de la barrière basse qui, dans les tribunaux romains séparait les juges du public, cette barrière s'est graduellement élevée en s'ornant d'images du Christ, de la Vierge, des Saints et de scènes du Nouveau Testament. L'ordonnance, le choix de ces icones étaient réglementés, et leur nombre allait en croissant jusqu'à occuper toute la largeur et la hauteur de la cloison qui masquait ainsi une grande partie de l'abside.

Les fresques couvraient les murs intérieurs des églises en pierres ou en briques, et leur déroulement était à l'origine également conforme aux prescriptions de l'iconographie byzantine traditionnelle. Ce sont elles qui ont été connues en premier lieu et c'est par elles qu'ont d'abord été illustrés les XIIe et XIIIe siècles de la peinture russe ; nous avons dit plus haut pourquoi.

La célèbre Vierge de Vladimir, œuvre d'un peintre anonyme de Constantinople, exécutée certainement au XIIe siècle, fut pendant quelque temps l'unique exemple de la peinture sur bois du temps. Quelques autres icones appartenant à la même époque ont heureusement été identifiées depuis. Grâce à ces découvertes, on peut à présent suivre à peu près l'évolution de cet art.

L'image de Saint Démétrius de Thessalonique, exposée maintenant à la Galerie Tretiakoff à Moscou, appartient à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle. Un travail minutieux a permis de retrouver, sous plusieurs couches de peintures surajoutées entre le XIVe et le XVIIIe siècles, une partie essentielle de l'icone originale, notamment le visage et le cou du Saint. Les couches ultérieures reproduisent très probablement avec plus ou moins de fidélité l'image originelle. Malgré l'influence visible de Byzance, un bas-relief en marbre byzantin qui orne la façade de Saint-Marc à Venise représente le Saint dans la même attitude, l'icone a déjà des traits bien russes. Le Saint au corps athlétique est solennellement assis sur un large trône et tient sur ses genoux un glaive à demi dégainé. Le visage, dessiné par des traits puissants que renforcent des ombres vertes, reflète la tranquille et profonde méditation du Saint qui incarne le type, populaire dans l'ancienne Russie, du noble guerrier (voir page 7). Sur le fond nu argenté se



Saint Jean Chrysostome. XIVe-XVe siècle.

déroule une gamme de rouges brique et de verts olive ; des ors rehaussent la cuirasse.

Une autre icone, conservée au Musée russe de Leningrad et représentant un ange est également caractéristique de cette époque. Elle date de la fin du XIIe siècle (voir page 9). Cette image faisait partie d'un triptyque ornant l'iconostase de la cathédrale de l'Assomption du Kremlin mais provenait d'ailleurs ; elle appartient à l'école de Vladimir, cette capitale religieuse de la Russie après la chute de Kiev et avant l'ascension de Moscou. Le visage de l'ange aux traits fins et aristocratiques, aux yeux énormes, est empreint de tristesse. Ce regard et la courbe accentuée du nez rappellent la Vierge de Vladimir. L'ondulation des cheveux est soulignée par de fins traits en or. Comme celle de l'Annonciation d'Oustiug, cette icone est encore pleine du raffinement byzantin, mais transformé à sa manière par l'artiste russe.

C'est dans la région de Novgorod que l'art de la peinture s'est pleinement développé. Cette riche cité commerciale, qui entretenait des relations actives aussi bien avec Byzance qu'avec l'Occident, avait une population traditionnellement éprise d'idées de liberté et d'indépendance. La ville fut épargnée par l'invasion mongole qui pendant deux siècles devait séparer la Russie médiévale du monde occidental. Novgorod avait sous sa dépendance administrative et sous son influence économique et culturelle de vastes régions situées plus au nord ; aussi est-ce dans ce centre que l'art russe put recevoir son épanouissement le plus complet du XIIIe au XVe siècle. Il est naturel que l'art de ce centre commercial ait reflété à ses débuts les influences occidentale, romane, byzantine et orientale, syrienne et serbe. Ces différents styles coexistent tant dans la peinture murale que dans la peinture sur bois. C'est ainsi qu'Antoine, un moine venu de l'Occident et qu'on a surnommé le Romain, fonda au début du XIIe siècle un monastère. Il a pu apporter avec lui non seulement des objets de culte en argent, fabriqués en Europe occidentale et qui se sont en partie conservés, mais également des ouvrages d'art et des manuscrits enluminés qui ont pu inspirer les peintres de la cité russe nordique et particulièrement l'auteur des fresques du monastère de Saint-Antoine.

Mais déjà à partir du XIIe siècle, le goût national apparaît de plus en plus. Il se manifeste dans l'ensemble remarquable des fresques des églises d'Arkage, de Volotovo,

Triptyque provenant de la cathédrale de l'Assomption à Moscou. Fin XIIe siècle. Galerie Tretiakoff, Moscou.





Ci-contre, l'archange Michel. Détail d'une icone peinte à Yaroslav au XIVe siècle. Gie Tretiakoff, Moscou. Plus loin, une icone de la fin du XIIe siècle. Musée russe, Léningrad.



de Staraya Ladoga, enfin et surtout à Spas-Nereditza – chef-d'œuvre de cet art. Ce qu'il y avait de dur et d'abstrait dans les prototypes byzantins se transforme en accord avec le goût local. Les Novgorodiens montraient en effet une prédilection pour un art souple, expressif, qui n'était pourtant pas naïf ou vulgaire ; ils avaient également un penchant pour les tons vifs et brillants juxtaposés ; aussi le rouge voisine-t-il avec le vert et le bleu, tandis que les ocres et les cinabres se mêlent aux blancs. On ne trouve pourtant dans cette gamme picturale ni exagération ni dissonance désagréable à l'œil. Ce peuple nordique a sans doute été d'autant plus sensible au charme et à la valeur des coloris que, pendant de longs mois de l'année, la nature ne présente dans ces régions que la vision monotone de la terre recouverte d'un manteau blanc uniforme. La polychromie des coupoles russes est peut-être également l'expression de cette soif de couleurs. Cette orchestration savante des tons les plus divers s'accompagne d'un dynamisme du rythme graphique des compositions : l'immobilité apparente des personnages est pénétrée d'un mouvement intérieur, les rochers, même stylisés à l'extrême, semblent prendre part au mouvement architectonique de la composition.

Les silhouettes lourdes et trapues des personnages de la première époque disparaissent graduellement pour être remplacées par des corps élancés et gracieux aux épaules tombantes ; le modelé cède la place au style linéaire, avec un minimum de clair-obscur. L'influence de l'icone sur la peinture monumentale est très sensible par exemple dans l'église de Saint-Georges à Staraya Ladoga. Ces fresques datées de la première moitié du XIIe siècle sont l'œuvre de peintres novgorodiens, ce qui explique l'unité de leur style et leur exquise polychromie. Citons comme exemple la fresque représentant Saint Georges (voir page 12). Sur un fond argenté, le Saint enfourche un cheval blanc très stylisé, à crinière et à queue rouge brique. Il porte une armure jaune or sur une veste bleu pâle. Son manteau est soulevé par le vent selon le mouvement traditionnel — il est rouge foncé et brodé d'étoiles d'or ; les chausses sont violet sombre, les bottes blanches. On retrouvera cette représentation du Saint sur plusieurs icones d'époque plus tardive (voir page 13).

Mais le vrai joyau de l'école novgorodienne, hélas ! détruit pendant la dernière guerre, était l'église de Notre-Seigneur à Nereditza datant de la fin du XIIe siècle.

Sa grandiose décoration murale offrait une unité iconographique exceptionnelle. Le style s'en rapprochait plutôt des fresques syriennes, mais transformé, accentué par l'artiste novgorodien. Cet art sombre et sévère s'inspirait d'une mystique chrétienne où dominait le drame de l'humanité déchue et de ses destinées irrévocables. Le mur occidental de la nef était recouvert tout entier par une large fresque du Jugement dernier où l'Enfer était représenté avec une profusion de détails rappelant la célèbre mosaïque de Torcello dans la lagune vénitienne, qui lui est à peu près contemporaine ; mais on décèle fort peu d'influences byzantines dans les fresques de Nereditza. Le style était large, les tons en contraste dans les parties éclairées blanches et les ombres vertes. Des jaunes, des blancs de différentes nuances, des rouges chauds et des verts offraient un ensemble multicolore et varié. La symétrie dans l'ordonnance de la décoration n'était pas toujours observée, les sujets étaient disposés librement, presque accidentellement l'un à côté de l'autre en plusieurs registres, mais ils empiétaient souvent l'un sur l'autre, en tenant compte toujours du plan architectural. Plusieurs détails iconographiques rapprochent ces fresques de celles de Syrie. L'historien d'art russe Lasareff explique ces traits communs par une tendance identique chez les peuples du Proche-Orient comme chez les Occidentaux qui, au cours des siècles, ont été atteints par le raffinement de la civilisation de Byzance.

Tout en imitant l'art des Grecs, ces peuples ont souvent eu une préférence pour l'art archaïsant national plus simple mais plus riche de sève, plus semblable à eux qui en étaient aussi au début de leur développement historique. De ces influences diverses est né cet art syncrétique si particulier à la Russie.

Plus de dix peintres prirent part à la décoration de Spas-Nereditza et cela sans que l'unité de l'ensemble en souffrît du tout car la direction des travaux était probablement assurée par un seul maître. Les personnages étaient représentés de face, leur stature était partout monumentale, vigoureuse et lourde, les têtes étaient larges, les visages aux rides soulignées en blanc, regardaient le spectateur avec sévérité. Certains détails, par la hardiesse des coups de pinceaux, rappelaient techniquement la peinture à l'encaustique. D'autres fois les proportions étaient plus harmonieuses, les corps plus légers, les couleurs plus profondes. L'ensemble démontrait une maîtrise technique qui permettait aux peintres de créer librement suivant leurs propres inclinations. L'abside était occupée par une monumentale Vierge en oraison symbolisant l'Eglise terrestre et l'intercession pour le genre humain (voir page 7). Elle portait sur sa poitrine un large cercle avec l'Enfant Jésus aux traits traditionnels. La figure archaïque et massive de Marie, drapée dans un large manteau flottant comme des ailes déployées, écrasait dans sa solitude majestueuse les deux rangs de saints évêques qui, autour du sanctuaire, assistaient, témoins solennels, au rite liturgique. Une Eucharistie à double développement antique était représentée au-dessus d'eux. Au milieu du sanctuaire, au niveau du sol, à la place où se trouve ordinairement le trône de l'évêque officiant, une curieuse fresque représentait le Christ debout avec une tonsure nettement indiquée — réminiscence d'une ancienne tradition que l'on retrouve dans la peinture géorgienne, selon laquelle le Seigneur a été prêtre.

Une icone novgorodienne de la fin du XIVe siècle qui se trouve maintenant à la Galerie Tretiakoff et qui représente l'archange Michel (voir page 10) montre l'exemple d'un style d'où le modelé est absent mais où le graphisme par contre est très net. La juxtaposition des tons du rouge sombre du manteau au vert bleu de la veste, ressort agréablement sur le ton argent du fond. Le visage est peint avec des traits sûrs et vigoureux.

L'ambiance d'un pays jeune en pleine effervescence, qui venait de secouer le joug tatare, n'a pu manquer d'influencer les artistes même étrangers qui s'y trouvaient. Le peintre byzantin Théophane, surnommé le Grec qui fut vers 1370 l'un des premiers à émigrer de Constantinople déjà encerclée de tous côtés par les Turcs est un des meilleurs exemples de cette influence. Il travailla quelque temps en Crimée, à Kaffa, actuelle Théodosie, alors colonie génoise et de là passa à Novgorod où les fresques des églises russes n'ont pu manquer de l'impressionner. Théophane fut reconnu d'emblée par les Russes comme un très grand peintre et sur le sol libre de la république de Novgorod, son talent put largement s'épanouir. En 1374, il fut invité par les habitants d'une rue de cette ville à décorer les murs de la nouvelle église paroissiale dédiée à la Transfiguration, qu'avec l'aide d'un riche boyard ils venaient de faire construire. Théophane devait exécuter ces fresques avec une équipe de collaborateurs locaux.

L'art russifié de ce peintre est absolument unique par la sobriété voulue des moyens employés. Les contours sont tracés avec une maîtrise et une simplicité incomparables ; la gamme des coloris est intentionellement très restreinte ; les traits sont rehaussés de blanc par des coups de pinceau violents et nets. Les visages sont d'un expressionnisme simplifié et stylisé jusqu'à la limite permise par la peinture figurative et le peintre a atteint par là au maximum d'effets.

La disposition des fresques de l'église de la Transfiguration ne suit volontairement aucun ordre méthodique comme l'exige d'ordinaire le canon iconographique. Les sujets sont distribués avec une liberté totale dans le but unique de frapper le regard du spectateur et de provoquer en lui le choc émotionnel. Les Saints représentés de face offrent à nos regards des visages énigmatiques et austères qui reflètent un état de profonde méditation et même d'extase. Cette manière frappante d'exprimer une vie intérieure intense se retrouve dans le modelé et le graphisme des visages ainsi que dans le traitement des accessoires et des vêtements. Les rehauts de lumière tantôt blancs, tantôt bleus, sont appliqués sur un fond rouge foncé. La palette du peintre est plutôt sobre : il préfère les bleus argentés, le violet, le rouge brique, le jaune et les

L'archange Michel. Icone novgorodienne de la fin du XIVe siècle. Galerie Tretiakoff, Moscou.

Cette fresque de l'église de Staraya Ladoga, due à des peintres novgorodiens, date du XIIe siècle. On retrouve sur des icones plus tardives la représentation de Saint Georges, très populaire en Russie. Page ci-contre, une icone de la fin du XIVe s. Musée russe, Léningrad.

verts de différentes nuances tempérées. La fresque représentant Saint Macaire d'Egypte, l'anachorète qui consacra toute sa vie à la prière et au silence dans le désert est un des plus beaux exemples de l'art de Théophane (voir page 15). Le Saint surgit du mur comme un fantôme, vieillard effarant, les mains tendues dans un geste de prière extatique. D'autres personnages produisent la même impression hallucinante, ne citons pour exemple que la rangée des stylites juchés sur leurs hautes colonnes afin d'échapper aux périls de ce monde. L'éminent historien de l'art Lasareff a vu dans ces visages tourmentés les portraits évidemment très stylisés et dramatisés des Novgorodiens que Théophane aurait pu observer autour de lui et qui l'auraient frappé.

Dans la même église se trouve l'œuvre d'un autre peintre, russe cette fois, moins original sans doute que Théophane mais qui possède une technique sûre et le goût de l'iconographie traditionnelle. Il y peignit notamment une Vierge d'un style noble et classique que l'on retrouve dans les églises serbes de la même époque (voir page 12).

Voisine de la grande cité de Novgorod et comme elle ville commerciale, Pskov a eu ses peintres de fresques et d'icones. Si l'on ne peut parler d'une école indépendante, on doit pourtant constater que l'art de Pskov se distingue de celui de sa puissante voisine. Le peintre pskovitain s'écartait volontiers du canon iconographique. Il aimait poétiser le sujet traité et illustrait souvent en des icones compliquées les strophes touchantes des hymnographes. Il individualisait les traits des Saints fixés par la tradition pour les rendre conformes à l'idée que pouvait lui inspirer la légende hagiographique. Une icone des XIVe-XVe siècles, conservée à la Galerie Tretiakoff et représentant trois des Pères de l'Eglise grecque, les Saints Basile, Grégoire et Jean Chrysostome avec Sainte Anastasie, montre cette tendance à l'individualisation des personnages. Le visage de Jean Chrysostome peint dans une gamme sombre et vigoureuse de noirs, de verts, de cinabres et de blancs a une expression de concentration qui ne peut manquer d'impressionner (voir page 8). On est loin de l'image classique et stéréotypée du Saint.

La renommée des peintres de Pskov était grande : ils furent, comme ceux de Novgorod, convoqués au XVIe siècle à Moscou pour décorer les églises de la nouvelle capitale russe. Une autre icone du XIVe siècle, provenant des mêmes ateliers, illustre un cantique chanté pendant les fêtes de Noël et évoque l'exaltation et l'allégresse de toute la création à la naissance du Christ. Sur un fond vert profond se détachent les rouges du trône de la Vierge et des vêtements des personnages ; les montagnes stylisées sont rehaussées de blanc vif. On remarque dans la composition de cette peinture un détail assez rare : l'Enfant est au milieu d'une étoile que la Vierge tient sur ses genoux et les figures allégoriques du Désert et de la Terre lui présentent une crèche et une caverne.

D'autres écoles provinciales ont eu leurs propres ateliers que caractérisaient des styles et des coloris différents. Ce sont, pour ne citer que les plus importantes, celles de Vladimir-Souzdal, Yaroslav et Tver. Un détail d'une image représentant l'archange Michel faite à Yaroslav au XIVe siècle montre le goût du faste, de l'ornement



Vierge. Détail d'une fresque exécutée à la fin du XIVe siècle dans l'église de la Transfiguration à Novgorod par un artiste russe.





et des pierreries, caractéristiques de cette école qui aimait également les couleurs vives et gaies (voir page 9). Lors de l'avènement de Moscou, ces différentes écoles disparaîtront ou fusionneront avec les ateliers du nouveau centre politique et culturel du pays.

Le plus grand peintre moscovite est incontestablement Andrej Roublev. Il sera déclaré peintre religieux idéal par le fameux concile de Moscou de 1551, après que celui-ci eût fixé à nouveau le canon iconographique des images pour mettre fin à une fantaisie dangereuse pour la pureté de la foi. Roublev travailla au décor des églises du Kremlin à côté du fameux Théophane le Grec, mais en tant que maître tout à fait indépendant. Son chef-d'œuvre est la célèbre icone de la Trinité exécutée en 1423 pour le Monastère de Saint-Serge près de Moscou. Cette œuvre exquise, d'une délicatesse aristocratique remarquable, fut longtemps considérée par les experts russes eux-mêmes comme l'œuvre d'un Italien : on ne pouvait concevoir, il y a quelques décades, alors que l'art russe ancien était presque inconnu et méprisé, qu'un artiste autochtone ait été capable de peindre une telle merveille. Depuis, le nom du peintre et l'année d'exécution de l'œuvre ont été établis de manière indiscutable. L'icone représente la Sainte Trinité d'après la tradition antique et orientale sous la forme biblique de la visite des trois anges à Abraham. Roublev a modifié le prototype byzantin à sa manière. Il a simplifié le thème en supprimant tous les éléments accessoires de la représentation traditionnelle : ni Abraham, ni Sara, ni les servants, ni les mets ne figurent sur cette icone. Le paysage est indiqué uniquement par un arbre et un fragment de bâtiment. En revanche, le sens métaphysique de l'icone est exalté par le symbolisme dont elle est pénétrée. Les trois personnes de la Trinité sont représentées en conversation intime et solennelle. L'inclinaison des têtes est axée sur celle de l'Ange du milieu qui est Dieu le Père, soulignant ainsi les relations et l'unité des trois Personnes au sein de la Trinité. Ce mouvement, comme la position des pieds, la courbe de l'arbre et du bâtiment, sont non seulement subordonnés aux exigences spatiales axées sur le côté droit, l'icone ayant orné la partie centrale de l'iconostase à droite des Portes Royales, mais les personnages et tous les autres éléments de la composition sont entraînés dans un mouvement giratoire de gauche à droite. C'est un véritable cercle se mouvant dans un rectangle : le mystère de la Divinité Une et Trine résolvant la quadrature du cercle. Dans ce chef-d'œuvre, Roublev a su allier l'hellénisme de l'art des Paléologues, le raffinement gothique, la transparence et la clarté des coloris italiens et la sensibilité mystique essentiellement russe (voir page ci-contre).

A partir de la fin du XVIe siècle se constitue dans le Nord de la Russie, presque en Sibérie, une nouvelle école baptisée Ecole de Stroganoff, du nom de la riche famille de marchands et de mécènes qui la créa et la protégea pendant plusieurs générations. Le style novgorodien se perd dans l'excès d'ornementation, le maniérisme minutieux et la froideur que relèvent pourtant la variété des coloris et la recherche des détails.



Saint Macaire. Fresque de Théophane pour l'église de la Transfiguration à Novgorod. 1378.

Au XVIIe siècle enfin le goût va vers les icones didactiques à sujet dogmatique compliqué incarnant la mystique chrétienne orientale. Une curieuse peinture intitulée : « Tu es Roi avant les siècles » qui faisait partie de la fameuse collection Likhatcheff est caractéristique de cette tendance. La Trinité y est représentée d'une manière particulièrement compliquée. Dieu le Père en vêtements sacerdotaux et en mitre d'évêque, occupe le centre d'une étoile à quatre branches suspendue dans l'espace céleste. Il bénit de la main droite et tient un glaive dans sa main gauche. Derrière lui se profile l'ombre d'une croix avec les bras du Crucifié étendus au niveau des épaules du Père. La seconde personne de la Trinité — le Christ enfant — est assise au sein du Père ; au-dessus de sa tête plane le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Cette icone, qui illustre certains passages de l'Apocalypse, des psaumes et des prophéties d'Isaïe, pourrait aussi être inspirée par des réminiscences de la doctrine hérétique des patripassiens du IIIe siècle qui enseignaient que Dieu le Père a également souffert sur la Croix.

La dégénérescence de la peinture religieuse russe commence avec le XVIIe siècle : les courants occidentaux s'infiltrent de plus en plus et la tradition se perd.

(Suite en page 50.)

Andrej Roublev : La Trinité. 1423. Galerie Tretiakoff, Moscou.



A l'école de l'Occident

PAR SERGE ERNST

Pour donner un nouveau visage à la Russie, Pierre le Grand et ses successeurs firent appel à des artistes étrangers

Moscou au XVIIe siècle était une ville surprenante, unique au monde. L'immense Kremlin — il contenait plus de mille pièces — y brillait comme une arche, couronné des coupoles de ses églises et surmonté par ses tours. Autour du Kremlin s'étendait une ville en bois, entassée, bruyante dont les ornements principaux étaient les innombrables églises et les couvents-forteresses. Cette agglomération était découpée comme les morceaux d'un puzzle par le fleuve de la Moscova et ses affluents, par des étangs, des bosquets, des jardins et des vergers. Les mœurs primitives comportaient un côté pittoresque ; Moscou était très attaché à ses traditions et à ses coutumes anciennes. Tout était basé sur une conception intensément religieuse de la vie. La Russie moscovite se voulait l'héritière de Byzance. L'architecture, les icones qui constituaient son art pictural étaient inspirées par l'Eglise ; la sculpture n'existait pas, l'Eglise orthodoxe interdisant la représentation en ronde-bosse. Les trésors du vieux Moscou étaient innombrables. Outre le Kremlin, chaque couvent constituait un musée ; la ville était un centre où florissaient les beaux-arts et les arts appliqués. Les artisans de chaque métier occupaient un quartier spécial : il y avait le faubourg des orfèvres, celui des céramistes, etc. Dans un quartier à l'écart, nommé « Faubourg des Allemands » vivaient les étrangers : peintres, médecins, artisans. C'est ce faubourg que visitait de préférence un adolescent, Pierre, le plus jeune fils — il était né en 1672 — du Tsar Alexis (1629-1676). Le jeune homme était attiré par le monde nouveau que lui faisaient entrevoir ses amis étrangers. La curiosité de Pierre fut à l'origine de la grande réforme qui devait transformer toute la structure et la culture de l'Empire russe et qui constitue sans doute le seul exemple d'un changement aussi brusque et aussi radical dans l'histoire moderne. En quelques années, l'art de la Russie change complètement de physionomie. Il y a lieu de noter d'ailleurs, que l'ancienne culture vieille de plusieurs centaines d'années, et dont les origines remontaient à Byzance, donnait à la fin du XVIIe siècle des signes d'épuisement. L'art russe avait toujours fait des emprunts à l'Occident. Au XVIIe siècle ces emprunts, facilités par l'afflux des marchands anglais et hollandais, jouèrent un rôle de plus en plus important. Dans son ouvrage « L'Art russe », M. Louis Réau dit que si l'occidentalisation était le seul critère du bouleversement survenu dans l'histoire de l'art en Russie, il faudrait logiquement placer ses origines non pas sous le règne de Pierre le Grand, mais sous celui de son père le Tsar Alexis, à Moscou et non à Saint-Pétersbourg.

◄ *Moscou — La cathédrale Saint-Basile. Commandée par le Tsar Ivan le Terrible pour commémorer sa victoire sur les Tatars de Kazan et d'Astrakhan, la cathédrale Saint-Basile est un des édifices les plus célèbres de la Russie d'avant Pierre le Grand. Le plan et les principales formes de cette église, construite entre 1554 et 1560 par deux architectes russes, dérivent de l'architecture en bois traditionnelle. Certains motifs décoratifs montrent que ces artistes connaissaient le « style franc », terme sous lequel on englobait l'ensemble des créations de l'Occident. La cathédrale, dont les huit coupoles renflées, dominées par une pyramide centrale, jaillissent sur la Place Rouge, se présente comme une agglomération d'églises agglutinées. L'extraordinaire diversité des formes est encore rehaussée par une décoration polychrome en carreaux de faïence et un badigeon multicolore. Malgré le caractère disparate des éléments qui constituent l'église et la crudité de la polychromie, les architectes ont composé un ensemble très harmonieux.*

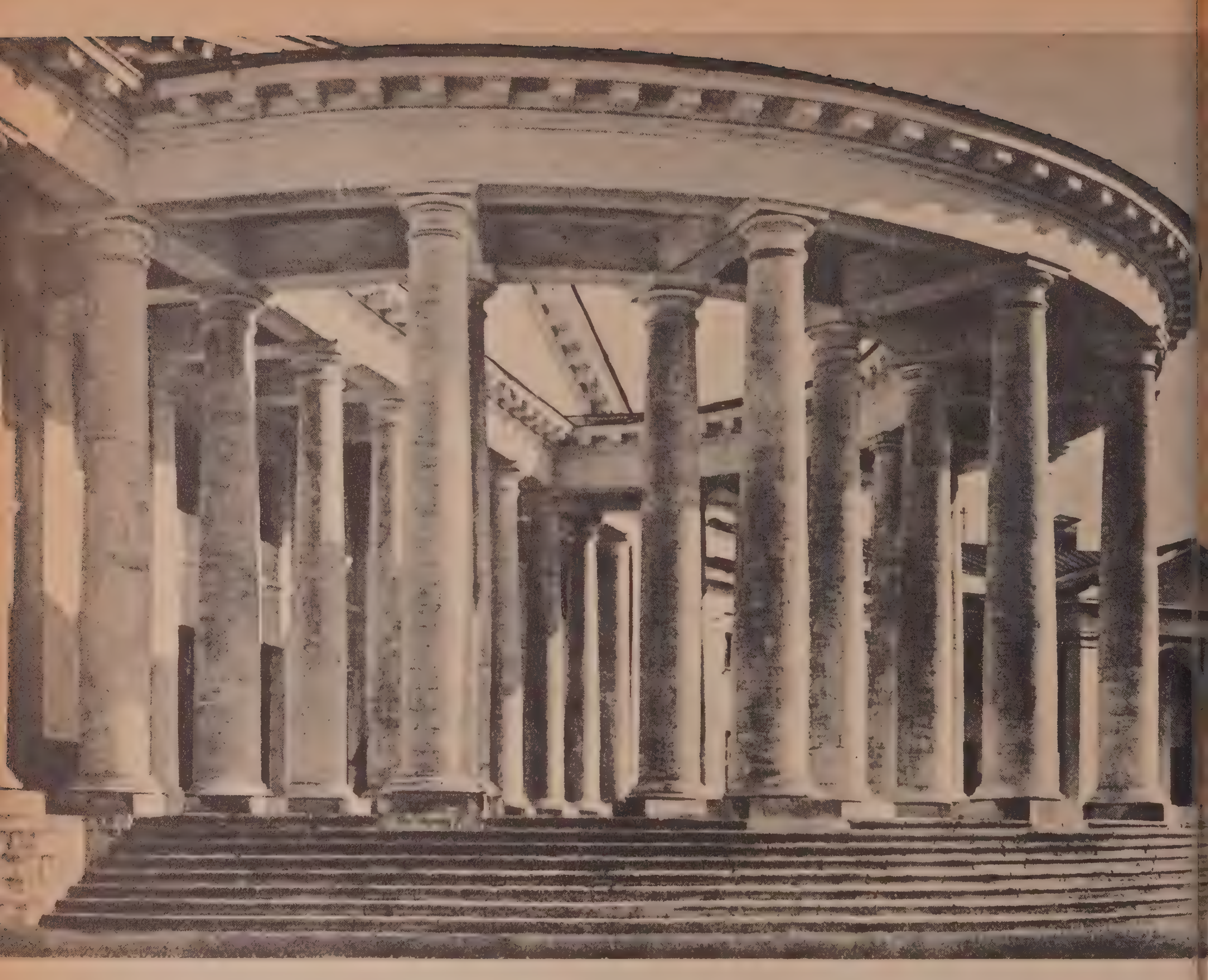
Au début du XVIIIe siècle, les premiers pas du nouvel art russe, d'un caractère presque utilitaire furent des plus modestes. Le 16 mai 1703, le Tsar Pierre fondait sa nouvelle capitale, Saint-Pétersbourg. Plusieurs architectes réputés furent invités à prendre part à son édification : un Italien Domenico Trezzini (1670-1734), un Français J. F. Blondel (1679-1719), deux Allemands Andreas Schlüter (1664-1714) et Gottfried Schaedel (1648-1752) et quelques autres.

Les étrangers exercèrent dans les décades qui suivirent une influence capitale sur l'art russe. Ce pays si vaste et si diversement peuplé, dont l'art, aussi curieux qu'il fût à l'époque, se trouvait en retard par rapport à celui du reste de l'Europe, devait accueillir et assimiler très vite les formes d'une culture nouvelle.

Le Tsar Pierre se dévoua entièrement à la construction de Saint-Pétersbourg. Pour concentrer toutes les forces du pays autour de cette œuvre, il édicta en 1714 une loi interdisant d'entreprendre ailleurs que dans la nouvelle capitale des constructions en briques et en pierres. Pendant un siècle et demi, Saint-Pétersbourg s'édifia selon un plan parfaitement conçu et déterminé à l'avance, qui fut mis à exécution par d'admirables architectes. C'est ainsi que fut créé un ensemble étonnant qui frappe aujourd'hui encore tous les visiteurs de Leningrad.

Mais c'est avec le règne de l'Impératrice Elisabeth (1741-1762), fille du Tsar Pierre, que commença véritablement la grande époque de la construction de Saint-Pétersbourg. L'Impératrice avait toutes les qualités et tous les défauts des Russes de son temps. Elle aimait la vie et savait en apprécier le côté fastueux et léger. Les fêtes populaires qu'elle a données sont restées célèbres. Sa garde-robe se composait de 15 000 toilettes qui furent par la suite mises à la disposition des ateliers de costumes des théâtres impériaux... Peut-être peut-on retrouver encore dans les réserves des théâtres d'Etat soviétiques les vestiges de cette garde-robe. Elisabeth dansait des nuits entières. Mais ce fut elle aussi qui fonda la première Université russe à Moscou et qui, en 1757, créa à Pétersbourg l'Académie des Beaux-Arts qui devait jouer un si grand rôle dans l'histoire de l'art du pays.

L'Impératrice trouva en la personne du comte Bartolomeo Rastrelli (1700-1770), d'origine italienne, le grand constructeur de son règne. C'est à lui qu'on doit la création du baroque russe, si caractéristique de l'architecture du XVIIIe siècle dans ce pays. Cet homme de génie possédait admirablement son métier, les solutions qu'il apportait aux problèmes pratiques en témoignent. Il sut exprimer dans les bâtiments qu'il édifia l'amour du luxe et la fantaisie qui caractérisent son temps. Toutes ses constructions étaient polychromes ; le Palais de Tsarskoe Selo (1749-1756) bleu clair et blanc, comportait des détails dorés : chapiteaux, colonnes, encadrements de fenêtres, énormes cariatides du rez-de-chaussée. Le Palais de Peterhof (1747-1752) était orange et blanc sous un toit



Colonnade de l'hôpital fondé par les comtes Cheremetev à Moscou. Cet édifice, construit entre 1794 et 1817, est dû à l'Italien Giacomo Quarenghi, le dernier grand architecte de l'époque catherinienne. Formé par l'étude des temples grecs de Paestum, des « belles fabriques » de Palladio et aussi des architectes français, Quarenghi construisit un grand nombre de palais dont les proportions harmonieuses et la simplicité sont remarquables.

argenté ; il s'élevait à l'ombre de tilleuls énormes et de sapins sombres dans la lumière pâle d'un ciel nordique et marin, produisant un effet féerique. Le Palais d'Hiver, dont Rastrelli disait « cette construction se fait uniquement à la gloire de toutes les Russies », était également polychrome. La décoration intérieure de ces édifices était encore plus riche que celle de l'extérieur. Toute en bois sculpté et doré, elle comportait des plafonds peints et d'étonnants parquets en marqueterie de bois d'essences différentes qui sont peut-être uniques au monde. Ces travaux de menuiserie furent tous exécutés, avec une habileté surprenante, par les ateliers des paysans russes qui formaient une colonie dans un des faubourgs de Saint-Pétersbourg.

La période baroque de l'architecture russe se termine avec le règne d'Elisabeth. Celui de Catherine II (1763-1796), marque l'avènement du classicisme et de l'influence de Palladio qui, avec certaines éclipses au milieu et vers la fin du XIXe siècle, dureront jusqu'à l'époque contemporaine. Comme toutes les personnes cultivées et éclairées de son temps, Catherine II était éprise d'idées classiques. Elle était passionnée par l'architecture dont elle connaissait la technique — on a retrouvé des dessins et des plans de sa main — et, pendant son long règne, elle accumula les constructions nouvelles. Le nombre d'édifices qui datent de cette époque, tant à Saint-Pétersbourg qu'à Moscou et dans toute la province russe, est prodigieux. L'Impératrice souhaita avoir auprès d'elle des représentants de toute l'architecture européenne. Un Français J. B. Vallin de La Mothe (1729-1800) construisit ce chef-d'œuvre qu'est l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg ; un Italien Antonio Rinaldi (1709-1790) édifia le Palais chinois à Oranienbaum et le Palais de Marbre à Saint-Pétersbourg. Catherine partageait le goût de son époque pour la chinoiserie ; dans le Palais chinois d'Oranienbaum, Rinaldi donna la mesure de son talent de décorateur en réalisant, par son emploi des stucs, une des plus belles réussites de la décoration du XVIIIe siècle. Encouragé par ce succès, Catherine confia à Rinaldi la construction des immenses palais qu'elle offrit à son favori Orlov, le château de Gatchina et le Palais de Marbre. Ce dernier édifice, élevé sur le quai de la Néva, frappa par ce qui paraissait être un luxe inouï dans une ville où, jusque-là, les constructions les plus monumentales étaient en briques recouvertes d'un enduit : son revêtement était en marbre de Sibérie. C'est à un Allemand, Georg Felten (1730-1801), que l'on doit le Vieil Ermitage, les quais de la Néva, et la grille du Jardin d'Été. Un Ecossais, à qui sa ferveur pour les Stuarts avait fait choisir l'exil, Charles Cameron, grand admirateur de l'Antiquité, construisit le Palais de Pavlovsk et fut chargé de la décoration des appartements de Tsarskoe Selo. Il y édifia un décor intime dans le goût pompéien, contrastant avec le

grand palais rococo conçu par Rastrelli pour Elisabeth. Pour cela, il utilisa à profusion de frêles colonnettes de verre, encadrant des miroirs et des médaillons en porcelaine de Wedgwood. Dans les fameuses chambres d'agate, ces matériaux furent remplacés par des pierres dures. Mais, là comme ailleurs, Cameron jouait en virtuose avec les couleurs, le jaspe, l'agate et le marbre rose se combinant avec des bronzes dorés... (Pendant la seconde guerre mondiale, les quatre palais — Tsarskoe Selo, Peterhof, Gatchina et Pavlovsk — ont terriblement souffert et les appartements de Catherine II ont été très abîmés.)

C'est pendant le règne de Catherine qu'apparaissent les deux premiers grands architectes russes, tous deux anciens élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg : Ivan Starov (1743-1808) et Vasili Bajenov (1737-1799). L'un et l'autre avaient terminé leurs études à Paris sous la direction de Ch. de Wailly. Starov, auteur du Palais de la Tauride à Saint-Pétersbourg, peut être considéré comme un précurseur, puisqu'en 1770, ses constructions se rapprochent déjà de celles qui seront édifiées dix ou même vingt ans plus tard. Mais l'architecte préféré de Catherine, celui avec lequel elle discutait des moindres détails de ses projets, était un Italien, né à Bergame, Giacomo Quarenghi (1744-1817). Il avait été à Rome l'élève de l'architecte français Derizet, ami du fameux « anticomane » Winckelmann. Fervent admirateur de Palladio, Quarenghi transporta dans le Nord la pureté et la sobriété du style palladien. Ses conceptions architecturales qui se trouvaient convenir parfaitement au goût des aristocrates russes du temps s'alliaient admirablement au paysage nordique. Les œuvres maîtresses de Quarenghi, qui construisit un nombre prodigieux d'édifices, sont le Palais Anglais à Peterhof (1781-1791), le Théâtre de l'Ermitage — inspiré du Teatro Olimpico de Vicence — à Saint-Pétersbourg (1782-1786), le Palais Alexandre à Tsarskoe Selo (1792-1796), l'hôpital fondé par les comtes Cheremetev à Moscou (1794-1817) et l'Institut Smolny à Saint-Pétersbourg (1804-1808).

(mort en 1727), introduisit dans ses œuvres les idées et les formes du baroque. Ensuite, dans le courant de la seconde



Carl Rossi : la Place du Palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg. Fils d'une ballerine italienne, Carl Rossi qui vécut en Russie dès sa petite enfance, construisit à Saint-Pétersbourg, sous les règnes d'Alexandre Ier et de Nicolas Ier, plusieurs ensembles architecturaux d'un classicisme rigoureux. On lui doit en particulier les bâtiments de l'Etat-Major et des Ministères des Finances et des Affaires Etrangères, arrondis en hémicycle autour de la Place du Palais d'Hiver. Un arc monumental, couronné par le char à six chevaux de la Victoire, sert d'entrée à la Morskaïa, une des principales rues de Pétersbourg. Au bas de la page, le pavillon à colonnade ionique bâti dans le parc du palais de Tsarskoe Selo pour abriter les Bains de Catherine II. Ce bâtiment est très caractéristique de l'œuvre de Cameron, qui exécuta pour Catherine de nombreux travaux d'architecture et de décoration dans le goût « antique » de l'époque.

Mais alors que la nouvelle école d'architecture commençait à s'implanter à Saint-Pétersbourg, les traditions du XVIIe siècle demeuraient encore vives à Moscou. Le courant nouveau finit pourtant par prendre le dessus et l'architecte Ivan Zaranday moitié du XVIIIe siècle et au début du XIXe, l'architecture moscovite s'inspira des idées classiques avec les travaux des deux célèbres architectes Matveï Kasakov (1738-1811) et Domenico Gilardi (1788-1845).



Mais que s'était-il passé dans le domaine de la peinture depuis Pierre le Grand ? Au temps de ce Tsar, cet art était dominé par deux artistes beaucoup trop ignorés. Ce sont André Matvêev (1701-1739) et Ivan Nikitine (1690-1741). Leur talent attira l'attention de Pierre qui les envoya terminer leurs études à l'étranger. André Matvêev y passa dix ans, d'abord chez Karel de Moor à Amsterdam, ensuite à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Nikitine travailla quatre ans en Italie, à Venise puis à Florence. Ce furent l'un et l'autre, si l'on en juge par les quelques portraits que l'on connait d'eux, des peintres réalistes déjà typiquement russes. Deux portraitistes du milieu du XVIIIe siècle, Alexis Antropov (1716-1795) et Ivan Argounov (1727-1797) continuèrent à travailler dans cet esprit réaliste ou plutôt naturaliste du début du siècle. Une nouvelle époque de la peinture russe s'ouvre avec Fedor Bokatov (1736-1808). Cette âme inquiète avait le goût des formes plus libres, des couleurs aux reflets argentés. Ses visages féminins sont empreints d'une mystérieuse poésie.

En 1770, commence à se manifester le remarquable peintre qu'est Dmitri Levitski (1735-1822). Fils d'un prêtre, il était originaire de l'Ukraine, comme la plupart des portraitistes qui représentent ce qu'il y a de plus valable dans la peinture des règnes de Catherine II et d'Alexandre Ier. C'est peut-être, comme l'a signalé M. Louis Réau, parce qu'en Ukraine, à moitié polonisée, la culture occidentale, qui restait à Pétersbourg l'apanage d'une élite aristocratique, avait pénétré plus avant dans les couches populaires. Or c'est dans le peuple que se recrutent les artistes que Pétersbourg s'applique à former : la plupart sont de simples serfs. Quoi qu'il en soit,

Le Palais de Peterhof, résidence d'été de Pierre le Grand. Conçu par le Français Alexandre Leblond, architecte général du Tsar à partir de 1716, le Palais fut remanié en 1747 dans le goût baroque de l'époque par Bartolomeo Rastrelli. Ci-dessous, à droite, un des salons du château, le Cabinet des Modes et des Grâces, décoré de panneaux rocaille dus au sculpteur français Rolland et des portraits des plus jolies femmes de la Cour.

Ci-contre, une pièce du Palais chinois d'Orianenbaum, un des plus jolis exemples de décor XVIIIe en Russie, dû à Antonio Rinaldi. Des ornements de stuc d'une richesse et d'un raffinement extrêmes décorent les murs et les plafonds des divers salons du Palais.



Levitski, avec Borovikovski et Kiprenski, est le principal représentant de cette école de portraitistes russes qui peut se mesurer sans trop de désavantages avec les grands portraitistes français et anglais du XVIIIe siècle. Il débute à 35 ans et on ne connaît de lui aucune œuvre de jeunesse. Son portrait de l'architecte Kokorinov, peint en 1770, rappelle celui du marquis de Marigny par Tocqué. Kokorinov, en costume d'apparat, tient avec ostentation le plan de l'Académie des Beaux-Arts, que d'ailleurs il ne construisit point. A partir de 1780, Levitski devient le portraitiste officiel de la Cour de Russie. Alors qu'il avait peint jusque-là des toiles où revit toute la grâce du XVIIIe siècle, il sombra à partir de ce moment dans l'allégorie pompeuse. Ses grands portraits de Catherine et des Chevaliers de Saint-Vladimir en témoignent. La carrière de Levitski, qui devait mourir en 1822, s'arrêta vers 1790.

On trouve toujours à côté du nom de Levitski celui de Vladimir Borovikovski (1757-1825), Ukrainien comme lui mais plus jeune de 22 ans. Cet homme très renfermé, au tempérament mystique, a laissé également toute une galerie de portraits, parfois étonnants par leur sentiment très juste du visage russe et par leur peinture pleine de force intérieure. Les portraits de jeunes femmes qu'il a peints sur des fonds de parcs abandonnés, font déjà pressentir le romantisme. Anton Losenko (1737-1773), fondateur de l'école académique occupa une place à part dans l'histoire de l'art russe. Après avoir terminé ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, Losenko fit deux séjours à Paris, où il travailla d'abord dans l'atelier de Restout et ensuite chez Vien. De Paris, il alla à Rome où il resta quatre ans. Mort à 36 ans il a laissé peu de tableaux, surtout des compositions historiques et mythologiques et quelques portraits. On voit aussi à la fin du XVIIIe siècle apparaître les premiers paysagistes russes : Fedor Alexêev (1753-1824), le « Canaletto russe » travailla au début de sa carrière à Venise et peignit beaucoup de paysages urbains pleins de vie. Simon Chtchedrine (1745-1804) se rendit célèbre par ses tableaux représentant les jardins et les parcs des résidences impériales.

Ci-contre et ci-dessus, deux détails de la décoration des Petits Appartements de Catherine II. L'Impératrice, qui voulait rendre intime et confortable le grand Palais de Tsarskoe Selo, en commanda les aménagements intérieurs à l'Ecossais Charles Cameron. Celui-ci s'inspira des dessins réunis dans les « Recueils d'Antiquité » du Français Clérisseau pour composer un décor pompéien d'une grâce et d'une fragilité extrêmes. En mêlant aux stucs des matières rares, des colonnettes de verre, des ornements de bronze et de porcelaine, Cameron réussit un ensemble qui enthousiasma l'Impératrice : « Il n'y a qu'une ou deux chambres de faites, mais l'on y court parce que, jusqu'ici, on ne vit rien de pareil ; j'avoue que moi, je ne me lasse pas depuis neuf semaines de regarder cela. »



La sculpture russe du XVIIIe siècle est encore très peu connue en Occident, surtout les œuvres décoratives parfois très importantes exécutées pour les églises et les palais. Choubine, Gordêev, Chtchedrine, Kozlovski, Prokofiev et Martos sont les principaux sculpteurs de cette époque. Choubine que l'on peut appeler le « Houdon russe » a laissé une série de bustes en marbre qui témoignent d'un don très fin d'observation. Pendant son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, Choubine qui était déjà connu, exécuta plusieurs bustes pour les amateurs anglais et notamment pour le Duc de Gloucester. Ses cinq camarades travaillèrent tous selon les formules de leur siècle. Gordêev fut à Paris l'élève de J. B. Lemoyne, Chtchedrine, celui d'Allegrain, Prokofiev celui de Julien. Kozlovski et Martos travaillèrent à Rome. Kozlovski séjourna quelque temps à Marseille où il fut agréé par l'Académie de peinture et de sculpture. Le musée de Marseille conserve un bas-relief de lui représentant Jupiter et daté 1780.

A la fin du XVIIIe siècle le règne de Paul Ier (1796-1801), quoique très bref, imprima une trace vive sur l'art et surtout l'architecture russes. On peut véritablement

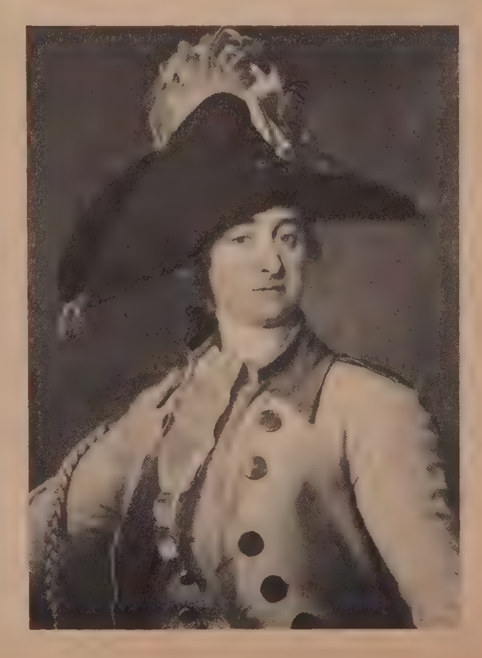
*Influencé par les peintres français Tocqué, Van Loo et Roslin, Levitski est le représentant le plus remarquable de la peinture russe du XVIII*e *siècle. Avant de devenir le peintre officiel de la Cour, il sut exprimer dans ses portraits la grâce et le raffinement de son temps. Ci-dessus,* Deux pensionnaires du Couvent Smolny. *Ce tableau fait partie d'une suite de sept portraits commandés par l'Impératrice en souvenir de ses visites à l'Institut qu'elle avait fondé à l'imitation du Saint-Cyr de Madame de Maintenon et où elle aimait présider aux divertissements de ses jeunes protégées. Ci-contre,* Le Portrait d'Ivan Ribeaupierre en tricorne *datant de 1789.*

parler d'un style Paul Ier. L'architecte Luigi Brenna (1763-1814), construisit pour l'Empereur le Château Saint-Michel où le classicisme du XVIIIe siècle prend un aspect beaucoup plus sévère. Ce palais était entièrement décoré de marbre de couleur et orné de statues antiques.

Le début du XIXe siècle, sous le règne d'Alexandre Ier (1801-1825), ouvre une nouvelle page dans l'histoire de l'art russe. Si le XVIIIe siècle fut une époque de grand bouleversement où, dans la hâte et d'une façon souvent désordonnée, naquirent les formes qui devaient contribuer à créer une tradition nouvelle, le XIXe siècle marque le plein essor de la culture russe dans les divers domaines de la peinture, de la littérature et de la musique. La peinture russe de la première moitié de ce siècle est dominée par trois artistes très différents mais tous trois d'esprit très fin et possédant admirablement leur métier : Alexis Venetsianov (1780-1847), Silvestre Chtchedrine (1791-1830) et Alexandre Ivanov (1806-1858). Ces trois artistes imposèrent à la peinture russe des thèmes nouveaux. Venetsianov fut le premier à exprimer dans ses œuvres le caractère si particulier de la vie de son pays. De son art lumineux et distingué émane un charme profond. Il fonda dans sa propriété du Gouvernement de Tver, une école de peinture où il réunit des jeunes gens qui avaient attiré son attention par leurs dispositions et dont plusieurs devinrent de très bons artistes. Silvestre Chtchedrine séjourna très longtemps en Italie, à Naples surtout, où il travailla auprès des peintres de la *Scuola di Posilippo*, sous l'influence du peintre hollandais A.S. Pitloo. Chtchedrine dota la peinture russe de ce qui lui a toujours manqué le plus : la lumière du ciel italien. La manière de cet artiste dont les thèmes préférés furent la baie de Sorrente ou la coupole de Saint-Pierre se profilant sur le ciel doré des soirées romaines, rappelle souvent celle de Corot. Les deux artistes vécurent en Italie à la même époque, mais il est peu probable qu'ils se soient jamais rencontrés. Alexandre Ivanov a également passé presque toute sa vie de créateur en Italie où il travailla à sa grande composition *L'Apparition du Christ au peuple*, synthèse de toute une vie d'aspirations religieuses. Son étonnant talent de composition trouva à s'exprimer dans une série d'aquarelles dont les sujets sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. Ivanov rêvait de peindre des fresques d'après ces esquisses.

Au XIXe siècle comme au XVIIIe, l'art du portrait fut à l'honneur. Oreste Kiprenski (1783-1836), Karl Brullov (1799-1852), le célèbre portraitiste moscovite Vasili Tropinine (1776-1856), ainsi que Varnek (1782-1843) et Zarianko (1818-1870) en furent les représentants les plus éclatants. Kiprenski, un tempérament romantique qui finit sa vie dans une tragique histoire d'amour, a laissé toute une galerie de portraits, dont certains, au crayon, rappellent les dessins d'Ingres par la finesse du trait et l'acuité de la vision. Brullov, qui fut aussi un admirable dessinateur, dut à l'époque sa célébrité à sa composition monumentale *Le Dernier Jour de Pompéi.* On préfère aujourd'hui ses élégants portraits qui donnent une idée vivante, juste et colorée de son époque. Les portraits de la comtesse Julie Samoilov, qu'il adora toute sa vie, sont certainement ses chefs-d'œuvre.

Aux environs de 1840, apparaît une nouvelle tendance : les artistes commencent à s'intéresser aux thèmes littéraires et aux questions sociales. Fedotov (1815-1852) fut le fondateur de la nouvelle école moraliste. Avec un métier très fin, nourri par son amour des maîtres hollandais du XVIIe, Fedotov peignit des tableaux qui s'intitulent : *Le Matin d'un fonctionnaire*



qui a reçu de l'avancement, Les Fiançailles du Major, La Fiancée difficile. Un peu plus tard, à Moscou, Perov (1833-1882) travaille dans la même veine.

Pendant les trente premières années du XIXe siècle, les architectes poursuivent les formules classiques mises au point au cours du siècle précédent. Deux Russes Andréi Voronikhine (1759-1814) qui construisit la cathédrale de Kazan à Saint-Pétersbourg (1801-1811) et Adrien Zakharov (1761-1811) auquel on doit l'énorme édifice de l'Amirauté (1806-1823) dominent cette époque. L'architecte français Thomas de Thomon (1756-1813) construisit dans l'admirable emplacement situé à la pointe qui sépare la Néva en deux bras, l'ensemble de la Bourse (1804-1814). Ce monument à l'aspect de temple antique avec deux colonnes rostrales, composait un des paysages les plus solennels de Saint-Pétersbourg.

Carl Rossi (1775-1849) d'origine italienne, fut le dernier grand architecte européen à travailler en Russie. Il édifia à Saint-Pétersbourg des monuments qui comptent aujourd'hui encore parmi les principaux ornements de la « Palmyre du Nord » et contribuent à lui donner son aspect harmonieux et poétique : le Palais Elaguine, le Palais du Grand-Duc Michel (actuellement Musée russe) le Grand Quartier Général (sur la place du Palais d'Hiver), le Double Palais du Sénat et du Synode, le Théâtre Alexandra. A la même époque, l'architecte français Ricard de Montferrand (1786-1858) édifiait la cathédrale Saint-Isaac de Dalmatie (1819-1858), si imposante par la richesse de ses marbres et de ses bronzes et qui représente le dernier des grands monuments construits à Saint-Pétersbourg. La sculpture russe des premières années du siècle suivit le même mouvement classique que l'architecture.



Brullov, dont la grande composition Le Dernier Jour de Pompéi *reçut en 1830 un accueil triomphal, est surtout apprécié aujourd'hui pour ses portraits. Cet élégant et gracieux* Portrait de la Comtesse Samoilov et de sa fille *est une de ses réussites les plus accomplies.*

La seconde moitié du XIXe siècle voit, pour de multiples raisons, l'architecture et la sculpture se cantonner au second plan. En même temps, la peinture russe se développe pour ainsi dire en vase clos, loin des influences européennes, avec pour thème presque unique la Russie et pour but, donner un tableau complet de la vie, des visages et du paysage russes. Ivan Kramskoï (1837-1887) et Ilia Rêpine (1844-1930) furent les représentants les plus célèbres de cette époque ; leur influence est encore aujourd'hui très grande en Russie mais leur art demeure très éloigné de la sensibilité européenne. Une place tout à fait à part est occupée par Nicolas Gay (1831-1894), ami de Léon Tolstoï et auteur de grands tableaux de la vie du Christ. Les dernières œuvres de cet artiste au caractère et au goût très indépendants font pressentir les audaces de l'Impressionnisme.



Ilia Rêpine est un des premiers peintres d'histoire russes à avoir emprunté les sujets de ses compositions au passé de son pays et non à celui de Rome. Cette scène mélodramatique Ivan le Terrible et son fils Ivan *est un des tableaux les plus populaires de l'école russe du XIXe siècle.*

L'année 1880 marqua une date importante dans l'évolution de la peinture russe. Dans le vieux Moscou, et comme en écho à toutes les recherches européennes du temps, naquit une nouvelle école qui ne voulait avoir comme but que la peinture. Trois artistes sont à l'origine de ce mouvement : Mikhail Wroubel (1856-1910), poète visionnaire et coloriste étonnant, Isaac Lévitane (1860-1900) le plus grand des paysagistes russes et l'intéressant portraitiste Valentin Serov (1865-1911). Wroubel et Serov travaillaient encore au début du siècle, ils se trouveront mêlés au mouvement artistique qui naîtra à Saint-Pétersbourg sous le nom de *Mir Iskousstva* (le Monde artiste), d'après le titre de la revue qu'éditaient ses promoteurs. Des écrivains et des artistes collaborent à cette publication, fondée en 1899, sans souci aucun de programme mais plutôt dans un effort commun de libération. Plus ouverts aux influences internationales et moins soucieux de moralisme que leurs prédécesseurs, les membres du *Mir Iskousstva* considèrent l'art comme une fin en soi. A la tête de ce mouvement étaient Alexandre Benois et Serge de Diaghilev, mais le rôle qu'ils ont joué se rapporte déjà à notre temps. S. E.

Si vous voulez en savoir davantage

Louis Réau dans le second volume de «l'Art russe» traite de Pierre le Grand à nos jours (Larousse, Paris, 1945). On peut consulter également « The Art and Architecture of Russia » par G. H. Hamilton (Londres, Penguin, 1954).



D'abord élève de Rêpine, Valentin Serov préféra aux leçons de son maître celle des tableaux de Bastien-Lepage, conservés à la Galerie Tretiakoff de Moscou. Il fit même le voyage de Paris pour voir les œuvres de cet artiste à l'Exposition de 1889. Il fut, à partir de 1897, le portraitiste à la mode de la cour de Russie et peignit plusieurs portraits, aussi bien de têtes couronnées que d'actrices ou de danseuses comme Ida Rubinstein.

Au temps de l'avant-garde

PAR MICHEL SEUPHOR

Dans les premières années du siècle, certaines tendances les plus fécondes de l'art d'aujourd'hui prirent naissance en Russie

Dans le concert universel de l'art moderne, la voix de la Russie s'était fait puissamment entendre dès avant la première guerre mondiale, et tout portait à croire que ce n'était là qu'un commencement, que le pays des Tsars secoué par la révolution, rénové dans ses assises, était appelé à jouer un rôle important par sa participation aux nouveaux éléments de la culture. Il n'en fut rien, et seul nous reste le matériau mis à pied d'œuvre. Inventorions-le.

La Russie tsariste avait connu des collectionneurs hors ligne, Stchoukine et Morosov, et un animateur comme le monde n'en connaîtra sans doute jamais plus, Serge de Diaghilev. C'est eux qui écrivirent le prélude à cette histoire. Dès 1899, Diaghilev avait organisé, à Saint-Pétersbourg, une exposition internationale qui eut un grand retentissement et où figurait notamment une importante série de toiles des maîtres impressionnistes. Il devait également prendre en charge, en 1907, la participation des artistes russes au Salon d'Automne tout jeune encore (il avait été fondé en 1903). C'est en 1907 aussi, mais à Saint-Pétersbourg, qu'il monta son premier ballet avec, entre autres, Nijinsky et Pavlova. Mais il n'obtint pas le succès qu'il escomptait et, deux ans plus tard, présenta son spectacle à Paris où il devait connaître la brillante carrière que l'on sait.

Diaghilev monta, en vingt ans, une cinquantaine de ballets divers, souvent d'une grande audace de conception et où une sorte de synthèse des arts (son, couleur, mouvement) s'accomplissait par une intelligente passion d'unité. Mais le mérite majeur de Diaghilev est d'avoir fait appel aux artistes les plus modernes, souvent nullement reconnus, tant Français que Russes, et d'avoir ainsi diffusé l'art nouveau dans le monde entier. Car les Ballets Russes, continuellement en tournée, donnaient des spectacles dans toutes les grandes villes d'Europe et d'Amérique.

Le mérite des collectionneurs n'est pas moindre. Ecoutons Alfred Barr : « Serge I. Stchoukine était un marchand importateur de Moscou de grande envergure qui habitait dans le palais construit au XVIIIe siècle pour les princes Troubetskoy. Cet intérieur somptueux de style rococo fut rempli par Stchoukine de la plus vaste collection du monde, publique ou privée, de toiles françaises du début du XXe siècle, dont beaucoup furent acquises la peinture encore fraîche. » (*Matisse, his art and his public*, New York, 1951). Dans un dessin fait par Matisse, en 1912, Stchoukine apparaît avec une tête assez inquiétante de Mongol caractéristique : yeux bridés, très noirs, sourcils broussailleux, moustaches tombantes et barbiche mousquetaire. Expression sauvage que Matisse enferme cependant dans un ovale très pur.

Dès la fin de l'autre siècle, Stchoukine avait commencé à collectionner les Nabis, les impressionnistes et des indépendants comme Carrière et Redon. Il acheta également des douanier Rousseau. Après les Gauguin, les Cézanne, les Renoir, il acquit (à partir de 1905 ou 1906, semble-t-il), une trentaine de Matisse, parmi lesquels les fameuses peintures décoratives *la Danse* et *la Musique*, qu'il commanda à Matisse en 1909.

Son ami Ivan A. Morosov, de vingt ans plus jeune, semble avoir eu le jugement plus timide. Il possédait cependant une douzaine de Bonnard superbes, autant de Maurice Denis et acquit, lui aussi, de nombreux Matisse. Plus tard, après 1910, les deux hommes s'enthousiasmèrent pour Picasso, de qui ils achetèrent, à eux deux, avant 1914, une bonne centaine d'œuvres. Il ne semble pas que les mouvements d'avant-garde parisiens, fauvisme et cubisme particulièrement, aient connu nulle part dans le monde un encouragement comparable. D'ailleurs Stchoukine, Morosov et Diaghilev partageaient leur temps entre Moscou et Paris où leurs relations étaient très nombreuses. On comprend aisément que les jeunes peintres parisiens n'hésitaient pas à envoyer leurs toiles les plus aventureuses aux grands Salons d'art de Moscou. Les positions en flèche des jeunes écoles parisiennes y étaient, dit-on, plus vite et mieux visibles qu'à Paris même. Que les peintres russes y prirent de la graine, cela va sans dire — de la graine qui fit des bonds !

Un des premiers et des plus turbulents fut Michel Larionov. Né dans le sud de la Russie, en 1881, il avait fait des études à Moscou et participait activement à toutes les manifestations d'art de cette ville depuis 1900, notamment à celles organisées par Diaghilev et par le peintre-poète David Burliuck,

Ci-contre, Gauguin : La Femme au fruit. *91×72 cm. 1893. Page 26, Matisse :* Les Poissons rouges, *147×98 cm. 1911. Page 27, Van Gogh :* Portrait du Docteur Rey, *64×53 cm. 1889. Ces trois tableaux ont fait partie de la célèbre collection Stchoukine dont les chefs-d'œuvre qui appartiennent maintenant aux musées soviétiques sont souvent considérés comme trop décadents pour être présentés au public.*






Vincent



Chagall: La Maison bleue. *66×97 cm. 1918. Musée de Liège.*

dont on disait qu'il avait inventé le futurisme avant Marinetti. En 1909, Larionov expose, au Cercle Littéraire et Artistique, une peinture presque abstraite intitulée *le Verre.* L'année suivante il lance la peinture rayonniste (*Lucism*, en russe) qui consiste principalement en des striures de couleur pure, tantôt parallèles tantôt contrariées, que le pinceau trace selon la libre effusion du peintre sur un fond uni ou changeant. « Il fallait trouver un point de départ, explique Larionov dans une brochure italienne parue en 1917, un point de départ d'où la peinture, tout en gardant le stimulant de la vie réelle, pouvait pleinement devenir elle-même, les formes usées étant pénétrées de l'esprit créateur et l'horizon élargi. Il fallait que la peinture accepte comme loi gouvernante la couleur, tout comme la musique a sa vie réelle dans le son. »

Nathalie Gontcharova, née la même année que Larionov, suivit très vite ce dernier dans la voie du rayonnisme. Une remarquable peinture abstraite en noir, blanc et jaune, intitulée *les Chats*, est datée de 1910. C'est d'ailleurs cette année-là qu'a lieu la première tournée de conférences, en Russie, de Marinetti, porte-voix du futurisme italien. Cette visite, on le sait, eut un immense retentissement et certains prétendent qu'elle ne fut pas étrangère à la subite éclosion du rayonnisme. Il y a certainement une parenté entre les toiles, un peu plus tardives cependant, des peintres futuristes Boccioni, Balla, Russelo, et celles de Larionov et Gontcharova. Il importe cependant de remarquer que ces derniers abandonnent radicalement les allusions littéraires, chères aux futuristes, et abordent l'abstraction pure. Bien plus proche du futurisme m'apparaissent certaines toiles de Gontcharova couvertes de lettres et de chiffres. Elles font parfois penser aux *mots en liberté* de Marinetti, à ce qu'il appelait « sensibilité numérique ». Mais si l'on en croit les dates données, les œuvres des deux peintres russes seraient très nettement antérieures aux inventions futuristes. Marinetti fit une seconde tournée de conférences en



Larionov: Costume pour les *Contes russes.*

Russie, en 1913. Larionov et ses amis le reçurent, dit-on, avec une campagne d'œufs pourris, ce qui, en l'occurrence,

Nathalie Gontcharova: L'Electricité. *125×103 cm. Hiver 1910-1911.*

est moins le signe d'une violente opposition que celui d'une compétition passionnée. S'il est certain que Marinetti sema des idées à Moscou n'est-il pas admissible qu'il y eut réciprocité d'influence ? Pourquoi n'aurait-il pas rapporté lui-même, de Moscou, quelques nouveaux arguments plastiques pour les transmettre à ses amis ?

Le style anguleux de certaines toiles de Gontcharova, où des vestiges de paysage demeurent visibles, annonce étrangement les décors du *Docteur Caligari*, le fameux film expressionniste allemand, réalisé dix ans plus tard.

La fantaisie de Larionov ne s'arrêta pas au rayonnisme. Simultanément, il peignit des *scènes de soldats*, où l'on voit une certaine influence de Matisse se combiner avec une sorte d'art naïf d'un genre encore inédit.

Larionov et Gontcharova sont à Paris en 1914. Ils exposent leurs œuvres, rayonnistes et autres, chez Paul Guillaume, nantis d'une très élogieuse préface d'Apollinaire. Mais leur carrière de peintres s'arrête là, car à partir de cette date la vie des deux artistes se confond avec celle de Diaghilev, avec lequel ils collaboreront étroitement jusqu'à sa mort, en 1929, à Venise. Gontcharova composa les décors et costumes pour *le Coq d'Or*, *le Tsar Saltan*, *Noces*, *Bogatyry*, *Cendrillon*, Larionov pour *Contes russes*, *le Bouffon*, *Soleil de nuit*, *le Renard*.

La collusion de l'Occident et du génie personnel est encore plus typique chez Casimir Malevitch, né à Kiev en 1878. Tour à tour influencé par les impressionnistes et les fauves, membre du groupe *Valet de Carreau* fondé par Larionov, Malevitch fit un court séjour à Paris en 1912 et, à son retour à Moscou, se mit à peindre des œuvres où les figures subissent un fractionnement géométrique rectiligne, visiblement influencé par les cubistes, mais bien plus poussé, plus froidement logique qu'aucun d'entre eux. *La Femme aux seaux d'eau*, au Musée d'Art Moderne de New York, et *le Rémouleur*, à l'Université de Yale, tous deux de 1912, montrent une surprenante affinité d'esprit avec les œuvres plus tardives de Léger. Mais la touche de ce dernier est plus légère, l'arrangement de ses toiles plus souple, proche de l'improvisation. J'entends : ses toiles de 1913-1914. Les œuvres de Malevitch, au contraire, annoncent le théoricien, l'analyste lucide. Logique et lucidité le conduisent d'ailleurs vite dans une





Nathalie Gontcharova : Rideau pour Le Coq d'or, *gouache. 1914.*



Vassily Kandinsky: Impression 35. *110×120 cm. 1914.*

impasse : à la fin de 1913, en guise d'aboutissement de toutes ses expériences picturales, il expose un carré noir sur fond blanc. Il est des faits anodins qui sont lourds de signification. Jamais l'art moderne ne commit erreur plus riche de conséquences. Ce carré noir était la fin de toutes les démarches particulières et il paraissait impossible d'aller au-delà. Mais il était bien plus impossible encore de s'y arrêter : il fallait tout de suite le dépasser, s'y jeter tête baissée comme contre un mur, comme dans une fenêtre ouverte, jouer à quitte ou double. De l'autre côté, c'était le vide, la mort. Mais accepter cette mort-là, c'était conquérir l'espace et de nouvelles provinces de liberté. Ce que Mondrian a réalisé pas à pas, en cinq ou six ans (1912-1918), Malevitch l'atteint d'un bond. Mais il mettra lui-même, ensuite, plusieurs années à en comprendre le sens profond, à en déceler les raisons techniques, psychiques, voire mystiques. Il dote son mouvement, qu'il appelle *Suprématisme*, d'un manifeste qui paraît à Moscou en 1915. Mais ce ne sera que douze ans plus tard que ses idées seront tout à fait mises au point dans un ouvrage qui paraît aux éditions du Bauhaus, en Allemagne : *Die Gegenstandslose Welt* (Le monde de la non-représentation, littéralement : le monde sans objet). Nous y lisons que le carré noir sur fond blanc, premier élément du



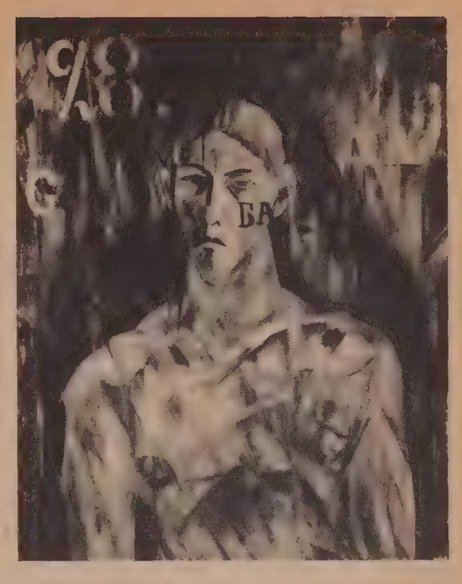
Udalzova: Au piano. *105×87,5 cm. Cette œuvre de la femme de Malevitch fut achetée pour la « Société Anonyme » (collection américaine fondée par Miss K. S. Dreier et Marcel Duchamp) à une exposition d'art russe à Berlin en 1922.*

suprématisme, n'est nullement un carré vide mais « la sensibilité de l'absence d'objet ». Cette idée d'absence-présence est frappante. Car il y a ici, évidemment, la présence d'un homme, même d'une puissante et tenace volonté. Dans ce rectangle, patiemment et très uniformément rempli au moyen d'un crayon noir, l'absence de tout objet se meut en la présence de la pure sensibilité, celle-ci prise dans son expression la plus sommaire, la plus primitive peut-être, mais aussi la plus consciente. C'était en effet la fin de tout, comme disaient les critiques de l'époque, c'était également le commencement de beaucoup de choses qui nous sont aujourd'hui familières ; mais qui, alors, aurait pu s'en douter ? Je ne dirai pas que le constructivisme russe et le néo-plasticisme hollandais sont tous deux issus du suprématisme de Malevitch — la vérité historique est plus complexe —, mais c'est un fait que ce carré se trouve là avant tout le reste, non pas comme une pierre angulaire qui supporte le bâtiment entier mais comme un bloc insolite en plein champ, une borne frontière entre deux mondes. « L'art, écrit Malevitch, ne veut plus être au service de l'Etat ou de la religion, il ne veut plus illustrer l'histoire des mœurs, il ne veut plus rien savoir de l'objet et pense pouvoir exister en soi et pour soi, sans cette soi-disant source éternelle de vie. » Il définit l'art un *élément additionnel* de la vie, quelque chose qui est en l'homme et qui se manifeste irrésistiblement mais dont la place est au-dessus de la vie pratique et de toute activité sociale ou grégaire. « La vie pratique, dit-il, se faufile à l'intérieur de toute forme d'art, tel un vagabond sans gîte, et croit qu'elle est la cause et la raison d'être de cette forme. Mais le vagabond ne reste jamais longtemps à la même place et quand il a quitté le lieu — c'est-à-dire lorsque l'utilisation de l'art à des fins pratiques ne semble plus désirable — l'œuvre d'art recouvre sa pleine valeur. » Et il conclut fièrement : « L'élément du suprématisme, tant dans la peinture que dans l'architecture, est la libération de toute tendance sociale ou matérialiste. Toute idée sociale, quelque grande et significative qu'elle puisse être, provient de la sensation de la faim ; toute œuvre d'art, quelque petite et sans signification qu'elle puisse paraître, provient de la sensibilité picturale ou plastique. Il serait grand temps de

reconnaître une bonne fois que les problèmes de l'art, d'une part, et ceux de l'estomac ou de la raison, d'autre part, s'écartent considérablement les uns des autres. »

Le livre de Malevitch est, avec *Du Spirituel dans l'Art* de Kandinsky (1912) et le grand dialogue de Mondrian (publié dans *De Stijl* de 1919 à 1920), un des piliers théoriques essentiels de l'art abstrait naissant. Cependant, ces trois pionniers ne se sont pas connus, disons mieux ne se sont pas reconnus, et iront chacun leur propre chemin, gardant une démarche rigoureusement autonome, pour annoncer ce que d'aucuns appelleront l'art absolu. « Après que l'art, par le suprématisme, est venu à lui-même, c'est-à-dire à sa forme pure, non polluée, et qu'il a reconnu le fait certain de la sensibilité non-objective, il essaie d'édifier une nouvelle conception du monde. Il constate la non-objectivité de l'univers et ne se préoccupe plus d'illustration. La sensibilité non-objective a été, il est vrai, de tout temps la seule cause possible de l'œuvre d'art, et le suprématisme n'apporte en ce sens rien de nouveau ; mais l'art du passé, par la présence en lui du monde objectif, donnait sans le vouloir asile à une foule de sensations étrangères, hétérogènes à l'art. Un arbre reste cependant un arbre, même si le hibou s'est bâti un nid dans le creux du tronc. » (*Die Gegenstandslose Welt*, Munich, 1927).

Ce même souci de découvrir l'art pur dépouillé de tout artifice, de toute littérature, de toute habileté académique, avait été cher à Kandinsky lorsqu'il fonda le *Blaue Reiter* (le Cavalier bleu) à Munich, en 1912. Nous rencontrons là l'autre pôle de la sensibilité : où il y a style pur, méthode rectiligne chez Malevitch, il y a cri pur, projection polymorphe chez Kandinsky. Les deux Russes se trouvent ainsi à l'origine de deux tendances opposées de l'art moderne qui vont s'amplifiant encore de nos jours : la tendance informelle qui, actuellement, se confond avec la calligraphie abstraite, et la tendance architectonique, qui a eu sa plus haute expression dans le néo-plasticisme de Mondrian. Pour simplifier encore : les algèbres et les géométries.



Ci-dessus, Michel Larionov: Portrait de Tatlin. *1911. Collection Michel Seuphor. Ci-dessous, Larionov :* Rayonnisme. *70×40 cm. Peint à Moscou en 1911.*

« Tout est permis » *(Alles ist erlaubt)* s'était écrié Kandinsky dans l'album

du *Blaue Reiter.* Au contraire, il faut tout ramener à l'essentiel, semble lui répondre Malevitch. Et j'entends l'écho des paroles de Braque qui veulent réconcilier les deux voies contradictoires: « J'aime la règle qui corrige l'émotion, j'aime l'émotion qui corrige la règle. »



Ci-dessus, El Lissitzky: Proun, *dessin. Vers 1920. Ci-dessous, une salle de l'exposition constructiviste à Moscou, en 1921. En haut de la page, à droite, El Lissitzky:* Le Tribun du Peuple, *collage avec le portrait de Lénine. Vers 1920.*

Il s'agit bien de mesure ou de sagesse, au point où nous en sommes! La sagesse, plutôt, sera de dépasser les bornes, de jeter des amorces dans l'impossible, de voir *jusqu'où l'on peut aller trop loin,* comme disait Valéry. Le climat artistique de Moscou semble avoir été survolté en ces années-là. « Chaque jour, disait Diaghilev, quelqu'un inventait un nouvel isme, que la surenchère renvoyait aux vieux outils dès le lendemain. »

Autour de Malevitch l'effervescence règne. L'année même où il expose son carré noir, Vladimir Tatlin, un ancien élève de Larionov, fonde le mouvement constructiviste, après un court séjour à Paris, et expose ses premiers contre-reliefs ou reliefs d'angle, appliqués contre le mur dans le coin d'une pièce. Un peu plus tard, Alexandre Rodchenko se lance dans la bagarre avec le non-objectivisme, frère et rival du suprématisme. Lorsque Malevitch composa, en 1918, son *carré blanc sur fond blanc,* actuellement au Musée d'Art Moderne de New York, Rodchenko lui répondit par une composition de formes circulaires très sombres qu'il intitula *noir*



sur noir. Les deux œuvres étaient présentes dans une exposition suprématiste - non-objectiviste, qui eut lieu à Moscou en 1919.

Tatlin et Rodchenko sont les inventeurs de la sculpture suspendue et



Vladimir Tatlin: maquette en bois, haute de 4 à 5 mètres pour une tour en spirale à la gloire de la IIIe Internationale (1920). Cette tour, qui resta à l'état de projet, devait avoir 100 mètres de plus que la Tour Eiffel et comporter des éléments tournant sur eux-mêmes à des vitesses diverses.

probablement aussi de la sculpture mobile. Une œuvre suspendue de Rodchenko de 1920 composée d'éléments sphériques, reproduite par Alfred Barr en 1936 dans *Cubism and Abstract Art*, ressemble comme une sœur à certaines œuvres suspendues beaucoup plus récentes (1946) de Georges Vantongerloo.

Il faudrait parler de beaucoup d'autres. Citons seulement Udalzova, la femme de Malevitch, qui fit de nombreuses compositions cubistes sans jamais rejoindre son mari dans l'abstraction complète ; Lioubov Popova, que Barr désigne comme « le plus brillant des disciples de Malevitch » ; Mansourov qui, à Saint-Pétersbourg, exposa en 1917 « un bout de planche de sapin soigneusement poli », mais aux œuvres duquel l'Institut de Culture Picturale, également à Saint-Pétersbourg, avait consacré plusieurs salles qui furent, déclare G. Annenkov, « une page des plus pathétiques de l'art abstrait ». D'autres encore s'appellent Alexandra Exter, Jakoulov, Puni, Olga Rosanova, Kljun, Nikolai, Matuchine.

N'oublions pas, enfin, que Marc Chagall et Kandinsky, tous deux nés en Russie, y ont tous deux travaillé de 1914 à 1921. Le premier a été directeur des Beaux-Arts du département de Vitebsk et composa des décors pour le Théâtre Juif National de Moscou de 1919 à 1921 ; le second fut investi de fonctions importantes par le gouvernement central et fonda l'Académie des Arts et des Sciences avant de partir pour Weimar où il fut nommé professeur au Bauhaus, deux ans après Paul Klee, en 1922.

L'œuvre de Kandinsky des années russes est peu connue et fut rarement reproduite. D'après six toiles de cette période (la plupart de 1918) qui se trouvent au Solomon Guggenheim Museum de New York, on peut juger qu'elle se distingue peu de la période 1913-1914, immédiatement antérieure. Ce sont des improvisations très souples, de formes et lignes conjuguées, sorte *d'écriture directe* avant la lettre. Il faut attendre la première année de son séjour au Bauhaus pour rencontrer, dans l'œuvre de Kandinsky, des éléments de géométrie rectiligne. Influence tardive de Malevitch, sans doute, mais dont Kandinsky a su tirer un kaléidoscope quasi inépuisable de fantaisies.

C'est le moment de dire que j'ai toujours cherché en vain un reflet quelconque sur la peinture de Kandinsky de l'œuvre du Lithuanien Tchurlionis (autre orthographe : Ciurlionis), mort en 1911. Les compositions symbolistes de Tchurlionis faisaient sensation à Moscou dès 1907. Plusieurs expositions rétrospectives du Lithuanien y eurent lieu après sa mort, la dernière en 1916 semble-t-il. Mais les artistes de la jeune génération « virent, dans les erreurs géniales de Tchurlionis, plutôt un avertissement qu'un précepte ». (K. Umanskij, *Neue Kunst in Russland*, Munich, 1920.) Les peintures de Tchurlionis sont généralement des transpositions, sous forme de paysages fantastiques et déclamatoires, de musique impressionniste. Que Kandinsky ait connu l'œuvre de Tchurlionis, cela est à peu près certain (pendant la période munichoise de sa vie il faisait le voyage de Moscou presque chaque année), qu'il en ait été influencé est beaucoup moins vraisemblable.

La révolution de 1917 ouvrit pour les artistes de l'avant-garde la porte de tous les espoirs. En 1919, Kandinsky, Tatlin et Malevitch font partie du



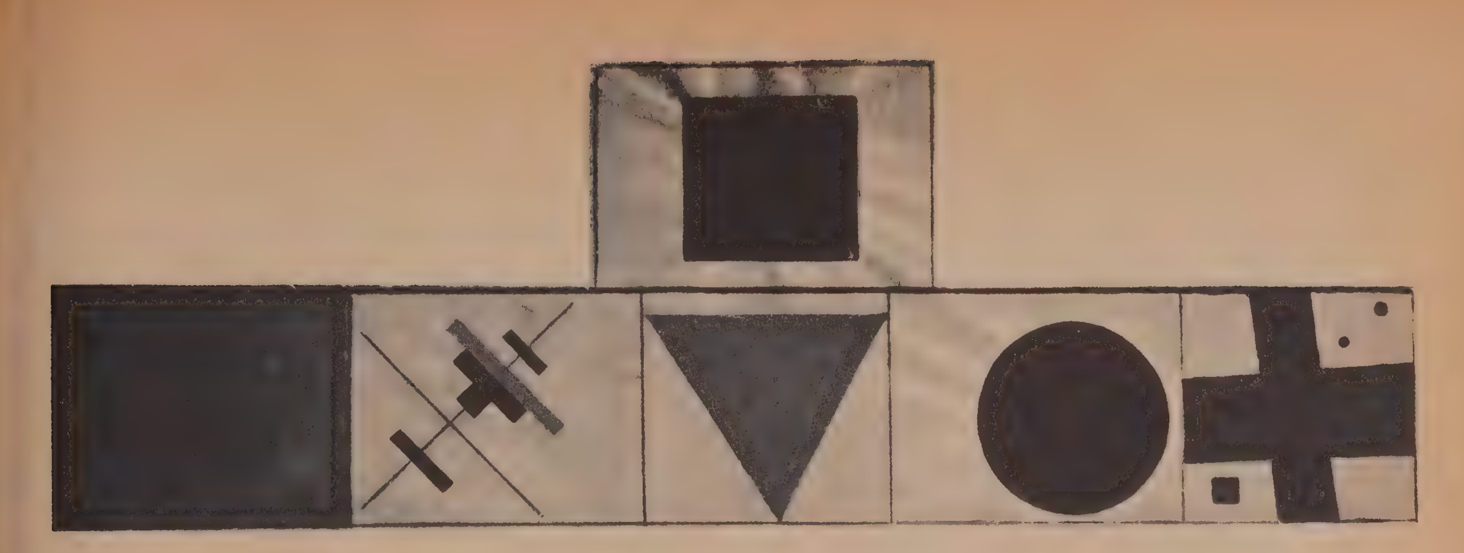
Naum Gabo: Construction spatiale C. *Cette œuvre en relief figurait à l'exposition d'art russe qui eut lieu à Berlin en 1922.*

Bureau International des Arts et préparent avec Lunatcharsky le Premier Congrès International des Arts Nouveaux — lequel n'eut jamais lieu, car deux ans plus tard le vent changea complètement de direction, comme l'on sait.

Entre temps, on avait cependant assisté à l'apparition de trois personnages nouveaux : El Lissitzky et les frères Antoine Pevsner et Naum Gabo. Le premier nommé, né à Smolensk en 1890, avait fait des études d'ingénieur en Allemagne. En 1919, il se joint aux mouvements de Tatlin et de Rodchenko et entreprend une série de grands dessins, d'une conception spatiale toute nouvelle, pour lesquels il invente le nom générique *Proun.* Malevitch avait terminé son manifeste en disant que le peintre n'est plus lié dorénavant à la surface du tableau et qu'il va pouvoir transposer ses créations dans l'espace. Lissitzky semble vouloir prendre possession de cet espace, mais il le fait en jouant avec la perspective, faisant fi de toutes ses lois classiques et créant des situations parfois cocasses auxquelles le regard doit s'habituer. Si pour Malevitch le suprématisme « est la suprématie de la sensibilité dans les arts plastiques », pour Lissitzky la peinture doit être conçue « comme une transition à l'architecture », transition qui se veut pleine de tiroirs à surprises.

C'est à travers Lissitzky que les idées constructivistes furent introduites en Allemagne, d'abord par son influence décisive sur Moholy-Nagy, qu'il rencontra à Dusseldorf en 1920, ensuite par son activité personnelle de 1921 à 1928. Il participa notamment à la création de plusieurs revues, publia avec Arp *Les Ismes de l'Art* (Zurich, 1925), réalisa l'architecture intérieure





Page ci-contre, Casimir Malevitch: Le Rémouleur. *78×78 cm. Cette toile caractéristique de la manière de Malevitch à la fin de 1912 se trouve à l'Université de Yale (Etats-Unis) qui héberge une grande partie de la collection de la « Société Anonyme » pour laquelle cette peinture fut acquise à Berlin, en 1922. Ci-dessus, Casimir Malevitch:* Eléments du Suprématisme, *extraits des « Ismes de l'Art » ouvrage publié par Arp et Lissitzky en 1925. Le carré parfait, que Malevitch expose en 1913 est le premier élément du Suprématisme. Les éléments qui y font suite immédiatement sont le cercle, la croix, le triangle. Ci-contre, Alexandre Rodchenko :* Composition. *33×16,5 cm. 1918. Musée d'Art Moderne, New York.*

du cabinet des abstraits au Landesmuseum de Hanovre qui fut, comme on sait, la première salle consacrée à l'art abstrait dans un musée officiel. Puis il retourna en Russie (1928) où son nom ne laissa plus de trace jusqu'à sa mort, en 1941.

Gabo (né la même année que Lissitzky) et Pevsner (son aîné de quatre ans) se rencontrèrent en Norvège, après des fortunes diverses, au moment même où la révolution russe éclata. Ils décidèrent de regagner leur pays. Tous deux avaient à leur actif des œuvres déjà remarquables, Pevsner des tableaux presque abstraits, figures et natures mortes au dessin simplifié, Gabo des sculptures en celluloïd encore figuratives mais d'une émouvante sobriété. Il était évident que tous deux devaient beaucoup au cubisme. Aussitôt arrivés à Moscou, ils se rallièrent à Tatlin et à Malevitch, mais en 1920, après des débats orageux, ils prirent une position séparée et affichèrent dans Moscou leur fameux *manifeste réaliste*, relance, mais cette fois avec un fondement théorique clairement énoncé, du constructivisme de Tatlin. On lit dans ce manifeste que les éléments fondamentaux de l'art doivent être ceux de la vie même, c'est-à-dire l'espace et le temps. « Nous nions le volume comme expression spatiale. L'espace peut autant être mesuré par un volume qu'un liquide pourrait l'être par un mètre linéaire. Qu'est-ce d'autre que l'espace sinon une profondeur impénétrable ? La profondeur est l'unique forme d'expression de l'espace. Nous rejetons la masse comme élément de la plastique. Tout ingénieur sait que la force de résistance et la statique d'un objet ne dépendent pas de sa masse. Un exemple suffit : les rails de chemin de fer. Cependant les plasticiens conservent le préjugé selon lequel la masse et le volume sont inséparables. Nous nous libérons des erreurs millénaires des Egyptiens qui prétendirent que l'art ne pouvait être qu'une rythmique statique. Nous annonçons que les éléments de l'art ont leur fondement dans le rythme dynamique. »



Mais en même temps le groupe qui était demeuré autour de Tatlin publie un *Manifeste Constructiviste* qui s'oppose à l'indépendance briguée par Gabo et Pevsner et tente d'intégrer les idées nouvelles dans le marxisme. Alors, rapidement, les choses se gâtent. Gabo, envoyé en Allemagne pour s'occuper de la section constructiviste d'une exposition d'art russe, ne retourna pas à Moscou. Je le vis, à la fin de 1922, à Lichterfelde-Ost, près de Berlin, où, dans un atelier très vaste, il élaborait des projets de monuments composés de toutes sortes de matériaux dans un style rigoureusement abstrait. Quant à Pevsner, il se heurta à l'opposition de plus en plus agressive des réalistes sociaux qui étaient maintenant bien en cour ; et un jour, voulant rentrer chez lui, il trouva son atelier fermé et se sentit indésirable. A son tour, il saisit la première occasion d'émigrer.

Tatlin et ses amis optèrent pour l'art appliqué et demeurèrent en Russie. « Mais on peut douter que leur destinée fut meilleure, écrit Herbert Read, car la réelle victoire de cette bataille ne revint pas à une forme quelconque d'art révolutionnaire, marxiste ou autre, mais à l'académisme bourgeois du XIXe siècle. » (Préface au catalogue

Casimir Malevitch: Composition Suprématiste. *98×66 cm. 1916-17.*

de l'exposition Gabo et Pevsner à New York, en 1948.)

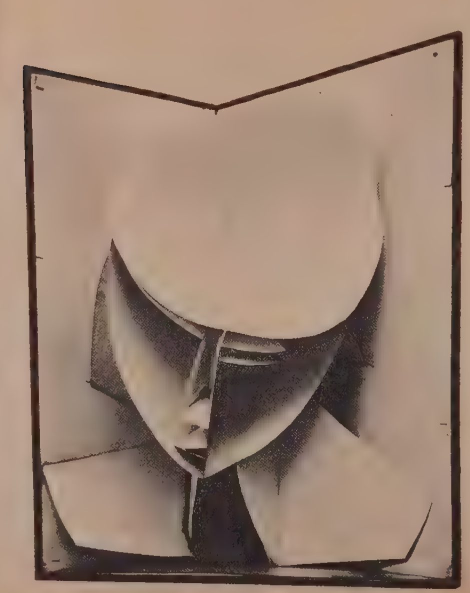
La vitalité russe dans le domaine des arts libres se poursuivit alors à l'étranger. Kandinsky est au Bauhaus, à Weimar, Lissitzky et Gabo sont à Berlin, Pevsner et Chagall retournent à Paris où ils avaient déjà passé plusieurs années, avant 1914. Larionov et Gontcharova s'y trouvent déjà, nous l'avons vu. D'autres Russes les avaient même précédés qui s'inséreront activement dans les jeunes mouvements de Paris. Tels sont Léopold Survage, Serge Charchoune, Jacques Lipchitz, Baranoff-Rossiné et Sonia Terk qui, en 1911, épousa Robert Delaunay. Plus tard arriveront encore Lanskoy (en 1921), Poliakoff et Hosiasson (en 1924), de Staël (en 1932).

En 1922, le poète Ilia Zdanevitch, mieux connu sous le nom de Iliazd, fut envoyé à Paris pour y préparer une exposition d'art russe contemporain. Là encore, les directives nouvelles vinrent interrompre les projets et Iliazd ne retourna pas à Moscou. Il avait été un des principaux promoteurs du dadaïsme russe, qui s'appela *le Degré 41*, et inventa un langage nouveau, le zaoum. En 1923, Iliazd publia à Paris un poème dramatique en zaoum intitulé *Ledentu le Phare*. Ouvrage étrange, s'il en fut : chacune de ses soixante et une pages possède un caractère autonome qui la distingue de toutes les autres. Beaucoup plus tard, le même Iliazd devait éditer un des livres les plus originaux du siècle, *la Poésie des mots inconnus*, sorte d'anthologie qui se flatte de la collaboration des meilleurs artistes et écrivains de ce temps.

Il faut enfin signaler le sculpteur Alexandre Archipenko, qui vécut à peine en Russie, mais dont l'œuvre exerça une influence très certaine à Paris d'abord, de 1911 à 1914, à Berlin ensuite, vers 1922.

On sait que, plus tard, Gabo et Pevsner devaient devenir, pour tout le monde occidental, les plus éminents représentants de la sculpture constructiviste. Certaines de leurs œuvres, émouvantes de rythme et de rigueur, sont déjà des classiques de l'art moderne.

En Russie même, la politique n'a pas laissé le temps aux pionniers de s'implanter profondément dans les terres conquises et de développer leur sensibilité. Malevitch, le plus génial d'entre eux, fut envoyé comme professeur à Léningrad. On lui permit cependant de se rendre en Allemagne, en 1926, pour la préparation de son livre. Il retourna ensuite à Léningrad où il mourut en 1935. Les dernières années de sa vie furent obscures. Dès 1922, en effet, tout avait été perdu pour les tenants de l'art d'avant-garde, dorénavant appelés *formalistes*.



Naum Gabo: Tête de femme, *relief en celluloïd et métal. 61 × 48 cm. 1916. Coll. Musée d'Art Moderne, New York.*



Antoine Pevsner: Tête de femme italienne. *52×52 cm. 1915. Musée de Bâle.*

Toute cette effervescence se termina cependant, à Moscou, par des chants et des danses. Le théâtre russe fut en quelque sorte l'apothéose des mouvements d'avant-garde, lorsque ceux-ci eurent disparu de la vie publique. La mise en scène russe adopta toutes les trouvailles du contructivisme et devint un spectacle spatial comme le monde n'en avait jamais vu précédemment. Il suffit de citer les noms de Tairov, Vachtangov, Mayerhold, pour évoquer des réussites théâtrales extraordinaires. Je me souviens d'avoir assisté au théâtre de l'Odéon, en 1925, à une de ces féeries modernes de couleur et de mouvement. C'était *Princesse Turandot*, monté par la Compagnie Vachtangov, spectacle aussi audacieux (pour l'époque), aussi rafraîchissant que, dans son domaine, celui de Diaghilev.

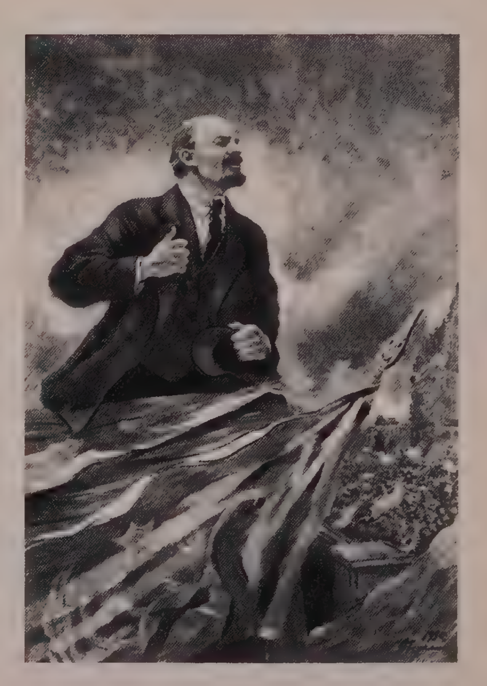
Il serait trop facile de conclure en faisant le panégyrique de l'art libre et de citer la Bible : *l'homme ne vit pas seulement de pain* — ni même de jeux au cirque !

En faisant le bilan de la belle décade 1910-1920 nous avons vu un actif assez prodigieux pour que l'histoire en garde à jamais la mémoire. M. S.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez l'ouvrage de Michel Seuphor, L'Art Abstrait, ses origines, ses premiers maîtres *(Maeght, Paris, 1949). Alfred Barr a également traité des écoles et des artistes évoqués dans l'article que vous venez de lire :* Cubism and Abstract Art *(New York, 1936). L'étude de Casimir Malevitch :* Die Gegenstandslose Welt *(Albert Langen, Munich, 1927) n'a pas été traduite à ce jour.*

On connaît en Occident la doctrine du réalisme socialiste dont se réclament les peintres et les sculpteurs soviétiques mais on a rarement l'occasion de voir les œuvres que cette doctrine inspire. Nous présentons dans les pages qui suivent un certain nombre de toiles représentatives de l'Art soviétique d'aujourd'hui. Les œuvres qu'on va voir comptent parmi celles auxquelles les critiques russes ont décerné des éloges depuis quelques années. Elles ont figuré dans les expositions importantes qui, comme en Occident, constituent les jalons de la vie artistique. Plusieurs d'entre elles sont reproduites dans les ouvrages de la collection « Maîtres de l'Art soviétique » qui présentent des monographies des peintres les plus appréciés de l'U.R.S.S. Les légendes qui accompagnent ces documents sont constituées par des citations empruntées aux écrits des théoriciens d'art et des critiques les plus notoires d'au-delà du rideau de fer.





Maîtres de l'Art soviétique

Page ci-contre, en haut: Staline et Vorochilov au Kremlin, par A. Guerassimov (1938). « La raison de l'extraordinaire popularité de ce tableau tient sans doute à ce qu'il représente deux hommes très chers à chaque citoyen soviétique... Staline et Vorochilov sont conçus ici comme inspirateurs et organisateurs de l'Etat soviétique — constructeurs du monde nouveau. Leurs personnages, placés au premier plan par l'artiste, expriment l'énergie, la conscience du but qu'ils veulent atteindre, la quiétude et la décision. » (Zanozinski : « Staline dans l'Art soviétique », Przeglad Artystyczny, Varsovie, 1953.)

Page ci-contre, en bas: Lénine à la tribune, par A. Guerassimov (1930). « Les maîtres du portrait soviétique ont créé toute une série d'œuvres excellentes et de très haute qualité artistique... En suivant l'exemple de ces maîtres, les représentants de l'art révolutionnaire dans le monde entier et avant tout dans les pays des démocraties populaires, apprennent comment représenter les héros de la lutte pour la paix, pour la lumière et pour le bonheur des nations. » (V. M. Zimenko, Sovetskaïa Portretnaia Jyvopis, Moscou, 1951.)

Ci-contre, Vorochilov skiant, par I. Brodsky (1937). « ... La maîtrise artistique ne peut venir d'une virtuosité formelle, elle est le fruit de la profondeur d'une expérience, d'une solidarité intellectuelle, mais surtout émotionnelle de l'artiste avec les événements — grands et petits — de la vie de sa propre nation. » (V. Tolstoï : « Les Questions de la peinture monumentale soviétique », Isskoustvo, Moscou, 1954.)





Souvorov et Bagration dans les Alpes, par C. Makharadzé. « Une œuvre sérieuse, bouleversante qui représente une scène célèbre puisée dans le passé héroïque de la nation russe, imprégnée de patriotisme et d'orgueil national... Mais on aurait pu souligner davantage le personnage de Souvorov. » (V. Kemenov: « Pour un niveau plus élevé de maîtrise », Pravda, 23 mars 1953.)



Le Fils, par L. Chtchipatchev. « ... Si l'artiste est pleinement conscient de sa responsabilité sociale, de sa responsabilité de citoyen, cela devrait le conduire à créer des œuvres de pleine valeur, c'est-à-dire parfaites du point de vue formel, ainsi que du point de vue thématique. » (B. Yohanson, « Nous allons affronter dignement les sujets contemporains », Isskoustvo, Moscou, 1953.)



La Fin, par Koukrynisov. « ... La Fin est un tableau entièrement dramatique, bien qu'il n'y ait pas dans cette toile de personnages positifs. L'atmosphère du tableau, sa tension émotionnelle et idéologique permettent — évidemment en coopération avec les facultés d'association du spectateur — d'y déchiffrer la lutte de deux forces, progressive et réactionnaire. » (E. Polichtchouk: « Le problème du conflit dans les thèmes de la peinture soviétique », Isskoustvo, Moscou, 1954.)



Le Conseil de révision, par S. I. Doudnik. « Allez voir nos expositions et dites-moi en toute franchise si notre heureuse existence dans notre heureuse patrie socialiste y est représentée dans tout son éclat ? Non. Elle est représentée sans éclat ! Où sont nos plages, nos sports, nos recordmen, détenteurs des titres mondiaux ? Et vous savez que tout cela ne se passe ni en habit, ni en faux-col. Le cas échéant, vous trouverez des slips et des soutien-gorge. » (A. Guerassimov, Président de l'Académie des Beaux-Arts de l'U.R.S.S.)

Le Matin, par T. Iablonskaia. « La révolution a libéré la femme de chez nous de tout esclavage. C'est pourquoi l'anatomie du corps féminin doit être étudiée avec la même application que celle du corps masculin. » (A. Guerassimov, Président de l'Académie des Beaux-Arts de l'U.R.S.S.)





Soldats, par F. S. Bogorodsky. « La méthode du réalisme soviétique basée sur les principes de l'humanisme léninien-stalinien, attache une importance extraordinaire à l'image de l'homme dans l'art. » (V. Kemenov : « Pour un niveau plus élevé de maîtrise », Pravda, 23 mars 1953. »





Ci-dessus : « On ne lui a pas appris à lire » (1949) ; ci-dessus, à droite, une autre œuvre de la série : « Voici l'Amérique », par Prorokov. « Prorokov n'a jamais été en Amérique. Et c'est pour cette raison qu'avant de commencer ses dessins, l'artiste a longuement et assidûment étudié tout ce qu'on pouvait voir ou lire sur les Etats-Unis. Il a su se représenter une Amérique réelle, vivante et la rendre d'une façon immédiate. » (Boris Yvanovitch : Prorokov, Moscou, 1953.)



Fragment d'une statue monumentale commémorant la Guerre de Libération, par E. V. Voutchetitch. « L'artiste soviétique est placé devant des demandes infinies. S'il ne veut pas exécuter d'énormes travaux, il peut sculpter un bas-relief ; sinon, il peut illustrer un livre ou, s'il juge que dessiner un livre porterait atteinte à sa liberté, il peut dessiner un abat-jour. Si avec tant de possibilités l'artiste se plaignait encore de manquer de liberté, peut-être serait-ce sa faute et non la nôtre. » (Professeur V. Kemenov, Discours à l'Institut d'Art contemporain, à Londres.)

En haut de la page précédente, Etudiant de l'Ecole Militaire Souvorov, ci-dessous, La Promesse solennelle, deux dessins d'A. F. Pakhomov. « Toutes traversées par des sentiments de générosité et de vérité, les œuvres de Pakhomov expriment la force irréductible et le profond optimisme des citoyens soviétiques » (Pikoulev : A. F. Pakhomov, Moscou, 1950).

Au bas de cette page, Les Camarades, par S.V. Rianghina. « La personnalité progressive soviétique réalisant sous la direction du Parti de Lénine et de Staline, les buts grandioses du communisme, doit être représentée par l'Art soviétique de la façon la plus concrète et dans toute la plénitude de sa nouvelle et merveilleuse conquête. » (N. M. Zimenko : « L'Art du portrait soviétique », Moscou, 1951.)



« Le spectateur soviétique est trop évolué esthétiquement pour qu'on puisse lui fournir des tableaux sans valeur artistique, même si leurs sujets sont importants et positifs. » (B. Yohanson : « Nous allons approuver dignement les sujets contemporains » Isskoustvo, Moscou, 1954.) Photographie de jeunes spectateurs dans un musée.



La Toilette matinale des tankistes, par B. Fedotov. « Les rapports et les résolutions du XIXe Congrès du Parti ont placé les travailleurs de l'Art soviétique devant de nouveaux problèmes, tous conduisant à l'élévation toujours croissante de la culture du peuple soviétique. Le Parti attribue à l'Art un grand rôle dans l'œuvre de l'éducation communiste de la nation. Les créateurs des œuvres d'art devraient dans leurs créations artistiques, refléter les phénomènes typiques venant de notre réalité et ainsi soutenir activement tout ce qu'il y a de meilleur, de progressif. » (Rapport collectif de A. Zamochkine, P. Nikiforov etc... au XIIIe Congrès du Comité d'Organisation de l'Association des Artistes plastiques soviétiques, Moscou, 1953.)







L'architecture en U.R.S.S.

L'évolution de l'architecture en U.R.S.S. a suivi à peu près celle des autres arts. Au lendemain de la Révolution et sous l'influence des théories constructivistes développées par les sculpteurs et les peintres, les architectes soviétiques édifièrent des bâtiments souvent audacieux, insistant sur le rythme des façades et les proportions des édifices. Très vite ceux qui travaillaient dans ce sens furent accusés de formalisme et de cosmopolitisme et, de même que les artistes d'avant-garde s'étaient vu fermer l'entrée de leurs ateliers, les architectes « modernes » furent en butte à des critiques très vives. Consacrée en 1933 par la réorganisation de l'Ecole supérieure d'architecture et, en 1934, par la fondation de l'Académie d'architecture de l'U.R.S.S., la réaction fut brutale. Le recours à des formules académiques et l'abus du décor aboutirent à des aberrations dont le métro de Moscou reste l'exemple le plus célèbre. Aujourd'hui, sous la pression de considérations techniques et économiques, il semble qu'une nouvelle direction se fasse sentir. Au cours d'une conférence récente, M. Kroutchev a condamné l'académisme. La standardisation et l'utilisation d'éléments préfabriqués vont-elles conduire les architectes soviétiques à une expression nouvelle répondant aux nécessités de notre temps?

Les bureaux et l'imprimerie du journal « La Pravda », à Moscou. Cet édifice, dû à l'architecte Golossov et achevé en 1935, est l'une des meilleures illustrations de la tendance constructiviste de l'époque 1920-1935. Le souci de la tradition architecturale russe y est remplacé par celui d'une nouvelle expression plastique tenant compte des fonctions du bâtiment et des techniques de la construction. Cette expérience peut être rattachée à celles que l'on tentait à la même époque dans toute l'Europe. ▶



◀ Dans cette Maison de la Culture à Kharkov, qui date d'avant la guerre, s'affirme la volonté de donner à l'édifice un caractère traditionnel. On y sent la répercussion des vives critiques faites à l'école constructiviste dont l'influence se fait pourtant encore sentir: netteté des volumes, alternances des parties pleines et des pans de verre, mouvement général de la façade.

Les programmes d'habitation n'échappent pas au courant réactionnaire. Les corniches florentines, les balcons à balustres et les portes à fronton sont de rigueur dans l'ensemble des constructions qui perdent tout caractère original ▶



Cet immeuble ouvrier à Minsk était terminé avant le « dégel » annoncé par le discours de Kroutchev. Il semble donc que certaines déviations hors du style académique aient pu se manifester dans les années qui ont suivi la dernière guerre. Ici les volumes sont simples, les structures franchement affirmées. ▼



Cet immeuble, construit récemment pour les travailleurs d'une usine à Dniepropétrovsk, montre à quel point la mauvaise architecture dont les dirigeants russes semblent commencer à s'inquiéter, a pu se développer. La surcharge du décor met en évidence l'impasse de ces dernières années. Ce sont là des expériences sans avenir et qui coûtent cher. ▶





Les travailleurs de l'usine « Faucille et Marteau » de Moscou disposent de lotissements situés en dehors de la ville et reliés au lieu de travail par des moyens de transport rapides. Ils y ont construit de petites maisons qu'ils occupent pendant certains mois de l'année. Ces maisons inspirées des « dacha » traditionnelles montrent une heureuse utilisation du bois.

Un immeuble d'habitation sur les bords de la Moscova. Les formes et le décor que revêtent ces gratte-ciel géants apparaissent contestables, mais leurs dimensions révèlent un essai d'adaptation aux grandes échelles urbaines.

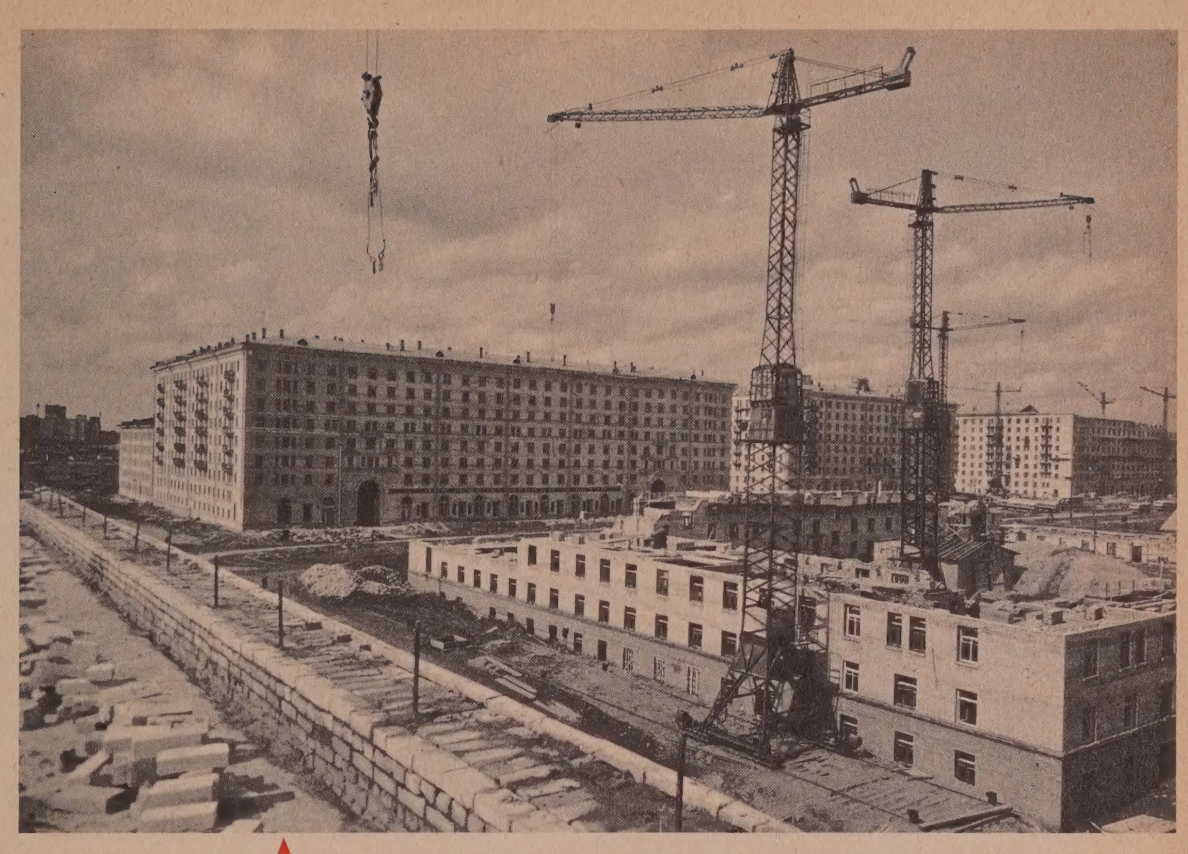
Cette vue intérieure d'un marché kolkhosien à Erivan, capitale de la RSS d'Arménie, montre comment certains architectes ont su tenir compte du caractère propre à la région dans laquelle ils travaillaient. Une tradition des formes venues des pays arabes se fait jour ici à travers l'utilisation logique du béton armé.

L'un des grands projets de l'immédiate avant-guerre fut la réalisation du métro de Moscou. La réaction architecturale apparaît ici très brutale, suivant la nouvelle ligne imposée à tous les domaines de l'art. L'appel aux éléments classiques se double d'une véritable débauche de matériaux luxueux et d'éléments décoratifs.

Les nouveaux bâtiments destinés à abriter les facultés des Sciences de l'Université de Moscou forment l'un des ensembles les plus impressionnants réalisés depuis la guerre. L'architecture demeure académique, mais l'ampleur du programme a permis des aménagements dotés des derniers perfectionnements techniques.







▲ « Plus de logements et des logements plus confortables » a demandé M. Kroutchev dans un récent discours. Voici, au centre d'une ville à forte densité de population, un chantier qui paraît convenablement industrialisé et mécanisé. Débarrassé du décor inutile, les façades sont « passées au papier de verre ». L'unité du matériau ainsi que la normalisation des éléments (fenêtres, etc.) laisse percevoir, à défaut d'une esthétique nouvelle, un souci d'efficacité.

Cinq siècles de peinture en Russie

Suite de la page 15.



D'immenses fresques couvrent les murs des grandes églises nouvelles qu'on construit un peu partout mais ce sont ou des copies agrandies et à peine russifiées des gravures de la Bible hollandaise de Piscator ou des représentations stéréotypées et banales, sans style ni originalité.

De grands peintres comme Tchirine et Ouchakoff tombent dans le réalisme occidental et, malgré une incontestable maîtrise technique, leurs images du Christ et de la Vierge se distinguent à peine des tableaux occidentaux. L'icone elle-même disparaît sous une riche parure d'or et d'argent ; constellée de perles et de pierres précieuses, elle devient un objet d'orfèvrerie.

On oublia la beauté des peintures anciennes et leur valeur artistique et métaphysique n'a été redécouverte, même en Russie, qu'au début de ce siècle. Rares furent en effet ceux qui, comprenant la qualité esthétique et religieuse des icones anciennes, les recherchèrent et les arrachèrent ainsi à une destruction inévitable. Ce furent pour la plupart des gens du peuple ou de la classe moyenne des « Starovery » ou « Vieux Croyants » qui n'acceptèrent jamais les réformes de l'Eglise russe au XVII[e] siècle. Non seulement, ils vénéraient dans les icones l'incarnation de la pure orthodoxie du passé mais ils en comprenaient toute la beauté et le charme. Depuis le XVIII[e] siècle, les classes cultivées avaient mis leur point d'honneur à mépriser cet art « barbare » et « désuet », ne trouvant vraiment beau que ce qui se rapprochait de l'art occidental et surtout italien. Raphaël et Murillo éclipsaient pour eux Théophane ou Roublev. La Madone Sixtine régnait sur les esprits. Les slavophiles eux-mêmes avaient oublié la grandeur de l'art russo-byzantin. Jamais nettoyées, les icones anciennes disparaissaient sous des couches de suie et de crasse ; rongées des vers, elles tombaient en poussière. Seules quelques-unes d'entre elles eurent le privilège d'être vénérées comme miraculeuses mais alors, elles disparaissaient sous la riche carapace de l'« oklad », couverture précieuse dont elles étaient protégées et demeuraient intouchables. Les fresques étaient également négligées, soit qu'on les laissât s'effriter soit qu'on les repeignît outrageusement selon les nouveaux modèles académiques secs et sans vie, qu'on considérait alors comme le véritable style russo-byzantin.

Ce n'est que peu d'années avant la guerre de 1914-1918 que les milieux intellectuels et les historiens d'art russes ont commencé à s'intéresser aux icones et aux fresques anciennes et en ont compris toute la valeur. Ils commencèrent alors à révéler au grand public le précieux héritage de leur passé national.

On démontra l'incompatibilité de l'art sacré occidental si en vogue aux XVIII[e] et XIX[e] siècles avec la mystique religieuse russe et, avec l'abandon du nihilisme, apparut la nécessité de revenir à la religion et à l'art russes traditionnels. La fin du XIX[e] siècle vit naître une école néo-russe qui intellectualisa et nationalisa — si l'on peut dire — la peinture religieuse. Les peintres Nesteroff et Vasnetzoff auxquels on doit les fresques de la cathédrale de Saint-Vladimir à Kiev se firent les champions de cette école nouvelle.

Le terrain était donc préparé pour un retour à la vraie tradition de la peinture religieuse et, il faut le reconnaître, c'est surtout après la révolution de 1917 qu'un grand effort fut fait pour sauver le patrimoine national injustement négligé. Les ateliers de restauration créés à Moscou dès 1918 ont rendu au monde des arts un service inestimable en découvrant, en nettoyant et en révélant au public des monuments de l'art russe jusqu'alors à peu près totalement inconnus et qui ornent aujourd'hui les églises restaurées et les salles des musées russes. Des restaurateurs spécialistes comme Tuline et Jukov, des savants comme Anisimov, Alpatov, Lasareff et tant d'autres se dévouèrent à cette tâche de sauvetage. C'est à eux que nous devons la découverte des fresques de Kiev, Novgorod, Vladimir et des icones des XII[e] et XIII[e] siècles, chefs-d'œuvre d'un art magnifique et raffiné.

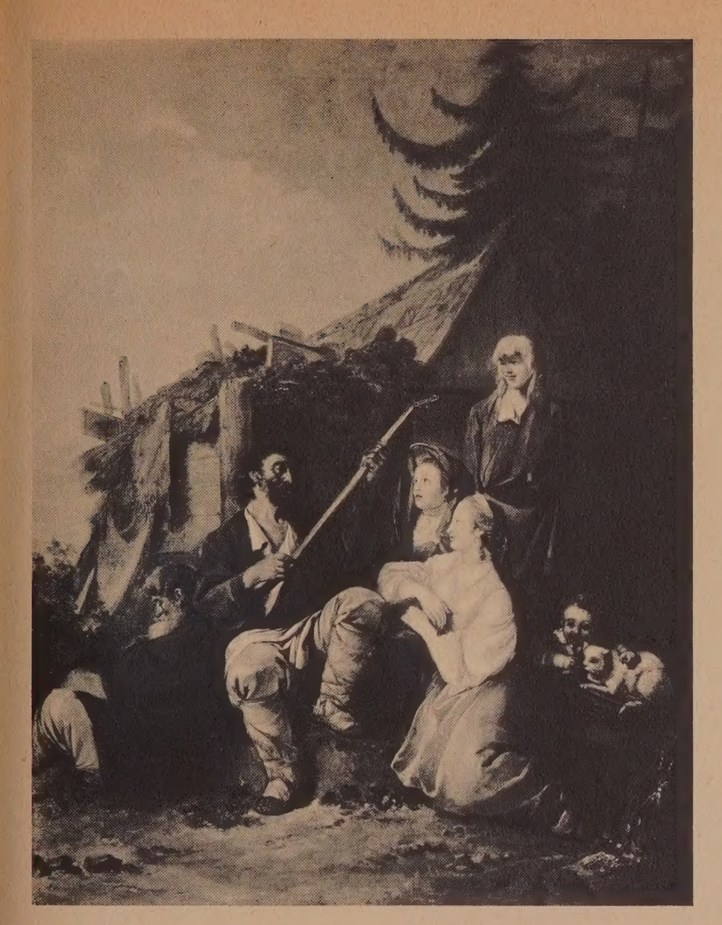
L'émigration a également contribué à faire connaître la peinture russe ancienne. Des ateliers se créèrent à Paris et ailleurs pour subvenir aux besoins, tant des églises orthodoxes qui surgissaient un peu partout, que des particuliers russes et étrangers. L'élite intellectuelle de ces réfugiés apprit au grand public européen à apprécier un art sacré qu'il ignorait. Des expositions d'icones organisées depuis quelques années dans les grandes capitales occidentales ont rencontré le plus vif succès et les jeunes peintres ont commencé à s'intéresser à l'icone que l'on reconnaît aujourd'hui comme une forme essentielle de l'art.

B. E.

Si vous voulez en savoir davantage

Plusieurs publications ont été consacrées ces dernières années à l'icone. Les Icones russes *par P. Muratov (Ed. J. Schiffrin, Paris, 1927) ;* The Russian Icon *par N. P. Kondakov (Oxford Clarendon Press, 1927) ;* Les Icones, Art religieux d'Orient *par D. Wild (Orbis Pictus, vol. I, Payot, Lausanne, 1953) ;* Les Icones byzantines et russes *par W. Weidlé (Florence, 1955) ; Louis Réau traite des icones et des fresques dans le premier volume de l'*Art russe *(Larousse, Paris, 1945).*

Les ornements de cette page sont extraits d'un manuscrit novgorodien du XIV[e] siècle.



TROMPE - L'ŒIL

Cette toile représente une scène russe peinte par un artiste occidental. Qui en est l'auteur ? Où est la toile ?
Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement gratuit d'un an.

La toile reproduite dans notre N° 10 est une œuvre de jeunesse de Joan Miro, peinte en 1919. Elle représente le village de Montroig où l'artiste est né le 20 avril 1893.

LES GAGNANTS

Voici les noms des gagnants, le tampon de la poste faisant foi.

1. M. Jean-Louis Vauzelle, 24, quai Augagneur, Lyon (Rhône).
2. M. Guy Michelat, 80, avenue Gabriel-Péri, Saint-Ouen (Seine).
3. M. Marc-Henri Piault, 37, rue Borghèse, Neuilly-sur-Seine (Seine).
4. M. Remo Forlani, 21, rue Fantin-Latour, Paris (XVIe).
5. M. J.-P. Bourg, 42, rue des Pyrénées, Paris (XXe).
6. M. André Brut, 10, rue Cauchois, Paris (XVIIIe).

Nous sommes heureux de les compter parmi nos abonnés.

ABONNEMENTS

12 numéros

Pour la France et l'Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R. C. Seine 54A 14375), CCP Paris 11 96 432.*

Pour la Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767.*

Pour la Belgique : *fr. b. 375.- ; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne, CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international.*

Pour l'Angleterre : *2£15 s. ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W.C. 2.*

Autres pays : *fr. s. 31.- ; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne, CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international.*

Imprimé en Suisse · Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset


MOSCOU
VU PAR HENRI CARTIER-BRESSON